L'improvisation collective libre : de l'exigence de coordination à la recherche de points focaux. : cadre théorique. Analyses. Expérimentations.

Clément Canonne

▶ **To cite this version:**

Clément Canonne. L'improvisation collective libre : de l'exigence de coordination à la recherche de points focaux. : cadre théorique. Analyses. Expérimentations.. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Jean Monnet - Saint-Etienne, 2010. Français. NNT : 2010STET2141 . tel-00676796

HAL Id: tel-00676796

https://theses.hal.science/tel-00676796

Submitted on 6 Mar 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Jean Monnet de Saint-Étienne
École Doctorale Lettres, Langues, Linguistique et Arts (ED 484)

THÈSE DE DOCTORAT

Discipline : Musicologie

L'improvisation collective libre : de l'exigence de coordination à la recherche de points focaux.
Cadre théorique, analyses, expérimentations

Clément CANONNE

Thèse dirigée par Mme Béatrice Ramaut-Chevassus, Professeur des Universités, et co-dirigée par M. Sacha Bourgeois-Gironde, Professeur des Universités.

Date de soutenance : le 22 novembre 2010

JURY :

M. Sacha BOURGEOIS-GIRONDE, Professeur à l'Université de Provence
M. Pierre-Albert CASTANET, Professeur à l'Université de Rouen
M. Marc CHEMILLIER, Directeur d'Études à l'EHESS
Mme Béatrice RAMAUT-CHEVASSUS, Professeur à l'Université Jean Monnet de Saint-Etienne

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement mes deux directeurs de thèse, Mme Béatrice Ramaut-Chevassus et M. Sacha Bourgeois-Gironde, qui m'ont suivi avec bienveillance et attention pendant ces trois années, mobilisant leurs compétences respectives pour me prodiguer conseils et assistance.

Mes pensées vont également aux membres du Laboratoire Junior de l'ENS de Lyon, « Penser l'Improvisation » : Talia Bachir-Loopuyt, Jocelyn Bonnerave et Pierre Saint-Germier. Nos échanges et travaux communs m'ont grandement aidé à définir et préciser certaines des idées défendues ici.

Puisqu'il est question du Laboratoire Junior, je remercie également Sylvain Auroux et Olivier Faron, directeurs successifs de l'ENS Lettres et Sciences Humaines (maintenant ENS de Lyon), pour le soutien constant qu'ils ont manifesté envers mes projets scientifiques et artistiques.

Dans la dernière année de ce travail, j'ai pu m'associer à deux projets ambitieux autour de l'improvisation : le projet « ImproTech », soutenu par l'ANR, sur les rapports entre improvisation et nouvelles technologies, coordonné par Marc Chemillier ; et un projet de modélisation de l'improvisation collective libre par les systèmes dynamiques non-linéaires, soutenu par le Fonds Recherche de l'ENS de Lyon et par l'IXXI, avec le physicien Nicolas Garnier. Qu'ils soient tous les deux remerciés pour leur confiance qui m'aide à poursuivre ma réflexion sur le sujet.

Les expériences de la dernière partie ont pu être réalisées grâce à une bourse *Yggdrasil* du gouvernement norvégien. Je remercie vivement tous les musiciens qui ont pris part à ces expériences (tant à Oslo qu'à Lyon), le personnel de la Norwegian Academy of Music d'Oslo, et Artur pour son assistance technique.

Ce travail n'aurait pas pu voir le jour sans mes frères d'armes de l'ensemble « Les Emeudroïdes » : Nicolas Nageotte, Roméo Monteiro et Joris Rühl ; je leur dois trop pour savoir par où commencer.

Ma famille m'a soutenu sans discontinuer durant toute cette période parfois difficile et a su prêter une oreille affectueuse à mes déboires de thésard.

Les personnes qui m'ont aidé d'une manière ou d'une autre sont évidemment trop nombreuses pour être citées ici mais il serait impossible de ne pas nommer celle qui m'a accompagné quotidiennement pendant ces trois années : Sarah Bahr.

SOMMAIRE

PRÉAMBULE 5

INTRODUCTION : Qu'est-ce que l'improvisation collective libre ? 9

A/ D'une courte ontologie de l'improvisation 10
B/ Qu'est-ce que l'improvisation « libre » ? 14
C/ L'improvisation libre comme improvisation non-idiomatique 18
D/ Origine(s) de l'improvisation collective libre 28
E/ L'improvisation collective libre comme « Western Improvised Contemporary Art Music» 39

PREMIÈRE PARTIE : L'improvisation collective libre comme problème de coordination .. 42

A/ Qu'est-ce qu'un problème de coordination ? 42
B/ De la stratégie à la théorie des jeux 50
C/ Musique et théorie des jeux : le précédent de Xenakis 54
D/ Improvisation et théorie des jeux 58
E/ L'improvisation collective libre comme jeu de coordination ? 63
F/ La théorie des jeux et le problème de la coordination 72
G/ Saillance et points focaux 77
H/ Coordination et conventions dans l'improvisation collective libre 93
I/ Saillance, points focaux et rationalité 100
J/ Improvisation collective libre et esprit d'équipe 104

DEUXIÈME PARTIE : Dynamique et formalisation de l'improvisation collective libre 124

A/ Le défi formel de l'improvisation collective libre 124
B/ L'étiquette de l'improvisation collective libre 131
C/ Forme de l'improvisation collective libre et concaténationnisme 139
D/ Improvisation et boucle perceptuelle 147
E/ Répétition de la coordination et mémoire de l'improvisation 157
F/ Coût de la détection et évolution des points focaux 160
G/ Une formalisation du processus d'improvisation collective libre 163

TROISIÈME PARTIE : Analyse de quelques improvisations collectives libres 189

A/ En guise d'introduction : Auto-analyse de « October 21:36 » 190
B/ Les Company Weeks 206
C/ Méthodologie et présentation des analyses 211
D/ JZ/YR part 1 (extrait de « Company 91, Vol. 3 ») 214
E/ First (extrait de « Epiphanies ») 229
F/ Trio I (extrait de « Once ») 243
G/ PR/AB/BK (extrait de « Company 91, Vol. 2 ») 262
H/ DB/AB/YR/JZ/VM part 1 (extrait de « Company 91, Vol. 3 ») 276

QUATRIÈME PARTIE : Proto-expérimentations....295

A/ Le déroulement des expériences....296
B/ Protocole I : que faire d'un accident ? (solo avec bande)....298
C/ Protocole II : la mémoire de l'improvisation (duo répété)....309
D/ Protocole III : test de coordination en temps réel (duo différé)....321
E/ Protocole IV : test de coordination a priori (matching game)....332
F/ Protocole V : confessions d'un trio d'improvisateurs....344

CONCLUSION GÉNÉRALE....364

ANNEXE: Présentation de l'Emupo : de l'accidentel au chaotique....369

BIBLIOGRAPHIE....374

DISCOGRAPHIE....385

CONTENU DU CD-ROM....387

INDEX DES NOMS....389

TABLE DES MATIÈRES....391

PRÉAMBULE

On ne peut plus vraiment prétendre faire œuvre de pionnier en se lançant dans un travail qui place en son cœur le phénomène de l'improvisation musicale. Certes, le thème même garde encore un peu de son iconoclastie originelle ; après tout, il résiste encore assez bien à beaucoup d'approches de la musicologie analytique « traditionnelle ». D'abord, étant tout entière du côté de la performance, l'improvisation échappe complètement au domaine scriptural, et l'on sait à quel point la musicologie s'est développée par et pour la *partition* ; et plus encore, sa pure *actualité performative* ne confère à l'improvisation que la stabilité vacillante de l'événement et n'offre à l'analyste qu'un objet à la permanence toute relative.
Mais depuis les années 1960-1970, l'improvisation s'est imposée comme objet d'étude à part entière, pour ne plus rester confinée aux mains de quelques grands précurseurs comme Ernest Ferand (1938)[1].
À notre sens, c'est un triple mouvement qui est à l'origine d'un tel intérêt :

1) D'abord, l'improvisation fait partie intégrante de nombreuses musiques de plus en plus étudiées par les musicologues ou les ethno-musicologues : le jazz, bien sûr, mais aussi de très nombreuses musiques dites traditionnelles, comme la musique carnatique d'Inde du Sud, ou certaines musiques sub-sahariennes... Il est possible d'étudier ces musiques *en tant* qu'elles sont spécifiquement des musiques improvisées : une conséquence de ce genre d'approche est par exemple de considérer l'improvisation comme un invariant partagé par une multitude de cultures musicales, un phénomène que l'on peut étudier en tant que tel puisqu'il se déploie toujours plus ou moins selon les mêmes principes, quelle que soit la production musicale envisagée. Ce n'est pas le lieu pour discuter de la véracité d'une telle position, mais disons que cette croyance faisant de l'improvisation un quasi-universel est sans doute pour beaucoup dans l'intérêt croissant suscité par le phénomène. La relative convergence du Free jazz et d'une certaine musique contemporaine (celle qui explore partitions graphiques et œuvres ouvertes) au cours des années 1960 sous la bannière commune de l'improvisation libre a pu également être lue en ce sens : il s'est alors agit d'abstraire quelque chose (l'improvisation libre) qui était partagé par deux courants assez

[1] FERAND, Ernest T., *Die Improvisation in der Musik : eine Entwicklungsgeschichtliche und Psychologische Untersuchung*, Zürich, Rhein-Verlag, 1938.

éloignés (le jazz et la musique savante occidentale) pour le constituer en genre autonome (les « musiques improvisées »).

2) L'objet « improvisation » est examiné dans une multitude de perspectives scientifiques. Nombreuses sont, par exemple, les disciplines à nous parler d'improvisation *musicale* : la musicologie (Carl Dahlhaus 2004)[2], bien sûr, mais aussi la sociologie (Howard Becker 2000), l'anthropologie (Paul Berliner 1994), l'ethno-méthodologie (David Sudnow 1978), la psychologie cognitive (Jeff Pressing 1984), la philosophie (Bruce Benson 2003)[3]… Le point de vue adopté permet d'éclairer à chaque fois une facette différente du phénomène : le musicologue pourra s'attarder sur les différentes structures musicales (les motifs, les progressions harmoniques) à l'œuvre dans une improvisation ; le sociologue pourra étudier la manière dont l'improvisateur est lié à une communauté de musiciens traversée par l'existence de répertoires transmis ; le cogniticien essayera de montrer les opérations mentales sous-jacentes au processus d'improvisation, dans l'espoir de parvenir à un modèle parcimonieux ; le philosophe entreprendra quant à lui une démarche de clarification conceptuelle : où commence et finit l'improvisation, par rapport à la composition ou à l'interprétation ? Sont-ce les mêmes structures d'appréciation esthétique qui sont en jeu quand on écoute une improvisation et quand on écoute une composition ? L'improvisation musicale a-t-elle un « mode d'être » spécifique ? Dans la plupart des cas, il s'agit donc *d'expliquer* l'improvisation musicale, mais selon des perspectives et des présupposés bien distincts. Pourvu qu'ils ne s'ignorent pas, la multiplicité des regards portés sur l'improvisation conduit alors à une certaine émulation rendant croissant l'intérêt de la communauté scientifique pour le phénomène en question.

3) Enfin, il est toujours possible de passer de l'objet « improvisation » (un ensemble de phénomènes que l'on regroupe dans une même catégorie) au concept « improvisation ». C'est ainsi que l'improvisation se retrouve mobilisée, notamment sous son paradigme musical, en tant que concept fécond et explicatif, dans des domaines bien éloignées du champ artistique : le cas le plus frappant étant bien sûr le succès que connaît le concept d'improvisation dans les sciences de l'organisation (voir par exemple les travaux de David Mendonça et al. 2004).

[2] Pour ne pas alourdir ce Préambule, nous n'indiquons pas ici les références bibliographiques précises. Celles-ci seront bien sûr présentes dès l'Introduction.

[3] À titre d'exemple, le récent numéro 18 de la revue de Sciences Humaines *Tracés* (mai 2010), consacré à l'improvisation, montre la diversité des approches que peut susciter l'improvisation.

À notre sens, il peut donc être très intéressant de tracer un parallèle entre d'un côté une autonomisation des pratiques d'improvisation (l'improvisation comme invariant d'un ensemble de musiques données ; la constitution depuis les années 1970 de la sphère des « musiques improvisées », comprises comme genre pouvant par là même s'opposer à d'autres genres) et de l'autre la montée en puissance du concept d'improvisation, désormais susceptible de transferts heuristiques. C'est sans doute ce double mouvement qui permet de comprendre l'importance des études sur ou autour de l'improvisation musicale aujourd'hui.

Nous pénétrons donc à notre tour sur un terrain déjà bien balisé. Toutefois, nous ne nous intéresserons pas ici aux manifestations relativement bien étudiées du phénomène d'improvisation (celles que l'on rencontre dans le jazz ou dans certaines musiques traditionnelles) mais à la question de l'improvisation libre, qui plus est de l'improvisation libre pratiquée collectivement. C'est cela qui constituera l'objet spécifique du présent travail. Et là, les études sérieuses se font beaucoup moins nombreuses. On nous objectera que le Free jazz a lui aussi été abondamment étudié (Jost 1994, Carles et Comolli 2000, Cotro 2000, Mazzola et Cherlin 2009) ; c'est tout à fait juste, mais il faut noter que :

1) Le Free jazz a souvent été abordé sous un angle socio-politique (lutte des Noirs, émancipation libertaire idéologique des années 1960-1970…).
2) Et c'est souvent dans son rapport au jazz (donc par rapport à un style plus ou moins déterminé) que le Free jazz a été examiné.

Pour le dire rapidement, mais nous y reviendrons vite, ce sont les manifestations plus tardives (et donc plus contemporaines) de l'improvisation libre qui nous intéresseront ici, celles que l'on regroupe dans la nébuleuse des « musiques improvisées » parce que celles-ci peuvent constituer un genre musical dont l'improvisation constituerait la différence spécifique. Ajoutons que l'auteur de ces lignes est un praticien assidu de ces « musiques improvisées », raison qui motive encore le choix d'un tel objet d'étude.

Cette improvisation collective libre (qui sera définie en introduction) reste encore assez peu étudiée ; il faut dire que la complexité du phénomène a de quoi décourager : en effet, au moins deux questions se posent :

1) Comment appréhender, voire analyser, cette improvisation qui prend pour *credo* de donner à entendre de l'inouï, là où l'improvisation repose traditionnellement sur une dialectique de l'acquis et du spontané, de la tradition et de l'innovation ?
2) Et comment comprendre les interactions entre plusieurs improvisateurs qui entendent créer de la musique *simultanément* et en temps réel tout en ne s'appuyant pas sur des règles préexistantes ?

C'est probablement cette dernière question qui est la plus fascinante : en tout cas, c'est elle qui revient le plus souvent dans les grands travaux sur l'improvisation libre des dix dernières années (Pelz-Sherman 1998, Borgo 2005, Stenström 2009). C'est également dans cette perspective que nous inscrivons le présent travail : comprendre les interactions à l'œuvre dans l'improvisation collective libre. L'approche que nous proposons diffère néanmoins considérablement des tentatives déjà existantes : en effet, nous n'essayons pas tant de comprendre le phénomène dans sa complexité *émergée* (une fois l'objet donné) que de saisir précisément ce qui se passe au niveau de *l'individu*, de l'agent improvisateur quand il est placé dans cette situation particulière qu'est l'improvisation collective libre. Pour ce faire, notre démarche sera passablement composite, puisque nous proposerons plusieurs pistes méthodologiques pour tenter de répondre à la question posée ; nous espérons toutefois que l'unité conceptuelle du propos ne se trouvera pas ainsi remise en question.

Notre première préoccupation sera bien sûr de proposer une définition de l'objet étudié. Nous présenterons ensuite le cadre théorique dans lequel l'analyse se déploiera : ce cadre mobilise principalement des concepts issus de la théorie des jeux et de domaines connexes. Une fois que nous aurons établi la pertinence de ce cadre, une fois, donc, que nous pourrons considérer l'improvisation collective libre comme un *problème de coordination*, nous essayerons de comprendre la manière dont les agents improvisateurs peuvent *évoluer* dans ce cadre : il s'agira donc d'expliquer quelques unes des dynamiques à l'œuvre dans ce genre d'improvisation à partir de notre cadre inaugural. Ce travail théorique sera complété par deux apports empiriques complémentaires : d'abord un travail d'analyse de quelques improvisations libres nous permettant d'illustrer les points précédemment développés ; ensuite, un travail proto-expérimental destiné à tester plus précisément quelques unes de nos hypothèses sous-jacentes.

INTRODUCTION : Qu'est-ce que l'improvisation collective libre ?

Notre travail se doit de commencer, assez traditionnellement, par une définition de l'objet qui en constitue le cœur, à savoir « l'improvisation collective libre ». Il n'est certes pas insurmontable de produire une définition minimale de notre objet en s'appuyant sur chacun des trois termes qui composent son appellation : l'improvisation collective libre désigne alors un ensemble de phénomènes musicaux qui ont en commun d'être produits :

1) par au moins deux personnes (la dimension *collective* du phénomène)
2) par au moins deux personnes qui improvisent, c'est-à-dire qui laissent une partie des décisions compositionnelles en suspens jusqu'au moment de la performance (la dimension *improvisée* du phénomène)
3) par au moins deux personnes qui improvisent, au moins en partie, simultanément (la dimension *interactive* du phénomène)
4) par au moins deux personnes qui improvisent simultanément et librement, c'est-à-dire qui tendent à laisser la totalité de ces décisions compositionnelles en suspens jusqu'au moment de la performance (ce qu'on veut dire quand on qualifie cette improvisation de *libre*).

On nous objectera immédiatement que la notion d'improvisation, pourtant au cœur de notre sujet, ne se trouve que partiellement éclairée par une telle analyse. Un détour par l'ontologie nous permettra sans doute de mieux cerner le concept d'improvisation.

A/ D'une courte ontologie de l'improvisation

Une porte d'entrée possible pour cette ontologie serait l'opposition peircienne entre type et exemplaire (Peirce 1933)[4]. Le type est une structure abstraite qui peut-être instanciée par une multitude d'exemplaires. Ainsi rencontrera-t-on de nombreux exemplaires du type « je » dans une page quelconque d'*À la recherche du temps perdu*… De manière analogue, il est possible de considérer une composition (telle qu'envisagée dans la tradition occidentale savante moderne) comme un type structurant, c'est-à-dire un type dont les parties sont des types, susceptible d'une infinité d'instanciations, appelées exécutions de cette composition.

1. L'improvisation entre type et exemplaire

Maintenant, on peut très bien imaginer que la frontière entre type et exemplaire n'est pas toujours si claire : comment en effet considérer celle-ci dans le cas d'une action musicale qui n'est pas seulement (voire pas du tout) l'exemplification (par l'exécution) de quelque chose conçu antérieurement à la performance, l'exemplification d'un type-composition ? Parmi ces performances, on trouve bien sûr l'improvisation, mais aussi toutes ces activités que Stephen Davies appelle « music making *simpliciter* » (Davies 2001, p. 9)[5] : s'accorder, par exemple… Une solution est alors de considérer l'improvisation comme « l'invention d'un type par l'exemplification de ce type », selon la définition proposée par Pierre Saint-Germier (2009, p. 31)[6]. Ceci permet de capturer ce que nous esquissions intuitivement ci-dessus, en liant l'improvisation à une décision compositionnelle au moment de la performance. Si l'acte compositionnel est l'invention d'un type structurant, alors on peut très bien considérer l'improvisation comme une forme de composition, à condition de rendre justice à la dimension spontanée de cette composition. L'improvisation est donc l'invention d'un type qui n'appelle pas spécifiquement d'exemplification ultérieure puisque cette invention est non seulement concomitante à son exemplification première, mais lui est également consubstantiellement liée.

[4] PEIRCE, Charles Sanders, *The Simplest Mathematics. Collected Papers of Charles Sanders Peirce, vol. 4,* C. Hartshorne et P. Weiss éd., Cambridge, Harvard University Press, 1933.
[5] DAVIES, Stephen, *Musical Works and Performances*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
[6] SAINT-GERMIER, Pierre, *Improvisation et Cognition Musicale*, Mémoire de Master 2 de Philosophie sous la direction de Jean Michel Roy, École Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines, 2009.

Dans les termes de Nelson Goodman (1990)[7], l'improvisation est alors une forme d'art autographique : son identité n'est pas fixée par la satisfaction de propriétés encodées (dans une partition, par exemple), mais par une relation particulière entre invention et exemplification d'un type. Nous laisserons ici de côté les difficultés propres qui découlent d'une telle catégorisation. En particulier, si les improvisations musicales sont des œuvres d'art autographiques, il faudrait se demander si la contrefaçon[8] d'une improvisation a un sens, voire si elle est possible[9]…

2. Le continuum de l'improvisation

En tant qu'elle est invention spontanée d'un type, ou plutôt l'invention d'un type dans le temps de son *exécution*, l'improvisation est bien à considérer sous la catégorie générale de la composition. Toutefois, il apparaît assez vite que tout un *continuum* de phénomènes musicaux peut se revendiquer de la généralité d'une telle caractérisation. En effet, pour satisfaire la définition donnée ci-dessus, une performance doit satisfaire aux deux réquisits suivants :

1) Une performance musicale est une improvisation si au moins une partie des choix dont elle découle est imputable au(x) musicien(s) qui effectue(nt) cette performance (c'est *l'invention* du type).
2) Une performance musicale est une improvisation si au moins une partie des choix dont elle découle est prise dans le temps de la performance (c'est l'invention *spontanée* du type).

Pour que la performance soit une improvisation, il faut que l'intersection de ces deux réquisits ne soit pas vide, c'est-à-dire qu'il faut qu'il y ait au moins une décision : qui soit imputable au musicien effectuant la performance ; **et** qui soit prise dans le temps de la performance. Pierre Saint-Germier (2009) y ajoute une condition supplémentaire, très utile pour éviter de donner une extension trop large au concept d'improvisation : les décisions considérées doivent

[7] GOODMAN, Nelson, *Les Langages de l'Art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.
[8] Rappelons que Goodman distingue les œuvres allographiques, c'est-à-dire des œuvres dont l'identité est déterminée par une notation, des œuvres d'art autographiques, dont l'identité est fixée par leur histoire. Goodman a été conduit à cette distinction par l'examen du problème des contrefaçons en peinture et la remarque que de tels problèmes ne semblent pas se poser dans des arts comme la musique. Si l'on peut imaginer une contrefaçon d'une œuvre d'art, c'est que celle-ci est une œuvre autographique. C'est donc le test de la contrefaçon comme expérience de pensée qui trace la frontière entre les deux formes d'art distinguées par Goodman.
[9] Pierre Saint-Germier (2009) traite en détail toutes ces questions passionnantes. Nous renvoyons donc à ce travail pour de plus amples développements.

affecter les propriétés artistiques et/ou esthétiques de la performance[10] (pour reprendre la distinction de Frank Sibley dans son article séminal de 1959, *Aesthetic Concepts*[11]).

Quand Glenn Gould enregistre les *Variations Goldberg* en 1955, il invente bien un nouveau type, que nous appelons un type-lecture (voir Canonne 2009)[12] ; mais les décisions (choix des reprises, des *tempi*, des ornementations, des dynamiques…) à l'origine de la performance, dont il est incontestablement l'auteur, ne sont pas prises dans le temps de la performance. Le premier réquisit est donc satisfait, mais pas le second. Le travail de l'interprète consiste précisément en l'établissement d'un nouveau type (le type-lecture) également susceptible d'une multitude d'instanciations. Ainsi, quand Glenn Gould rejoue les V*ariations Goldberg* en concert à Salzbourg en 1959, il instancie à la fois le type-œuvre (donné par la partition des *Variations Goldberg*) et un type-lecture (donné par le travail d'interprétation, de mémorisation et de fixation opéré préalablement à la performance, et dont on trouve une exemplification dans l'enregistrement de 1955). Mais il serait incorrect de dire que ce type-lecture est inventé par son exemplification ; au contraire, celui-ci procède du même travail de sédimentation que le type-œuvre.

On peut imaginer également le cas inverse, bien que cela semble *a priori* peu intuitif. Le second réquisit serait alors satisfait, mais pas le premier. À titre d'exemple, on peut se demander quel est le statut des choix opérés par l'interprète du XI^{ème} *Klavierstück* de Stockhausen. On sait qu'il s'agit d'une œuvre ouverte (Eco 1965)[13], présentant une multitude de « cellules » musicales pouvant s'enchaîner dans n'importe quel ordre. Le compositeur souhaite que l'enchaînement de ces cellules ne soit pas prémédité par l'interprète, et se fasse par hasard : on a donc bien le cas d'une performance dont une partie des choix dont elle découle est pris dans le temps même de la performance. Mais doit-on imputer ces décisions à l'interprète ? Nous n'entendons pas trancher ici cette question difficile, essentielle à la problématique de l'œuvre ouverte, mais disons du moins que la réponse ne va pas de soi, et qu'il est tout à fait possible que l'on refuse d'imputer la responsabilité de ces choix à l'interprète : ou bien parce qu'on considère que ceux-ci découlent du hasard, et non d'un acte formel de l'interprète ; ou bien parce qu'on considère que c'est le compositeur qui, en dernier ressort, est responsable de ces choix en tant qu'il est *l'auteur* de toutes les connexions

[10] Ainsi, on ne peut pas considérer sous cette catégorie la décision du pianiste de « sauter » un temps pour rattraper le violoniste qui est parti trop tôt…

[11] SIBLEY, Frank, « Aesthetic Concepts », *The Philosophical Review*, Vol. 68, n° 4, 1959, pp. 421-450.

[12] CANONNE, Clément, « Quelques réflexions sur Improvisation et Accident », *Agôn* [En ligne], 2. http://agon.ens-lsh.fr/index.php?id=1041, 2009 [consulté le 14-01-10].

[13] ECO, Umberto, *L'oeuvre ouverte*, Paris, Seuil, Collection Points, 1965.

potentielles (virtuellement présentes dans l'œuvre) dont l'interprète ne fait que manifester une partie.

Quoi qu'il en soit, on voit bien que selon la manière dont on fait varier la partie mobile de chacun de ces deux réquisits, on peut capturer un ensemble assez large de phénomènes musicaux. Depuis l'article de Bruno Nettl (1974)[14], *Thoughts on Improvisation*, c'est une idée assez répandue que de considérer l'improvisation comme un *continuum* dont les bornes (le rien-improvisé et le tout-improvisé) sont considérées avec un scepticisme égal. Notons d'ailleurs (c'est ce que montre très bien Nettl) que ce continuum ne recoupe en rien la distinction oral/écrit ; pour le dire autrement, ce n'est pas parce qu'un phénomène musical se trouve du côté de l' « oral » que celui-ci comportera un haut degré d'improvisation. Nous sommes donc face à un ensemble de phénomènes comportant un degré d'improvisation plus ou moins grand. Encadrant cet ensemble, nous trouvons deux paradigmes : d'un côté, le paradigme de l'interprétation, ou plus encore, de l'exécution, qui prévaut dans la musique savante occidentale à partir du XIX^{ème} siècle ; de l'autre celui de l'improvisation totale…

On devine sans peine que notre objet se situe très clairement à proximité immédiate de ce deuxième paradigme. Toutefois, la suspicion qui règne quant à la réalité de ces deux bornes (l'exécution pure/l'improvisation pure) a conduit nombre de commentateurs à considérer avec une méfiance égale, parfois teintée de dédain, l'improvisation libre, celle-ci étant alors rabattue du côté d'une illusion fantasmatique promue par quelques idéologues aveugles aux contradictions les enserrant : les partisans de l'improvisation libre se croient libres, mais ils ne le sont en rien, étant inconscients de tout ce qui les enchaîne… Arrêtons-nous quelques instants sur cette « liberté » dont l'on revêt certaines pratiques d'improvisation.

[14] NETTL, Bruno, « Thoughts on Musical Improvisation : A Comparative Approach », *The Musical Quaterly*, Vol. 60, n° 1, 1974, pp. 1-19.

B/ Qu'est-ce que l'improvisation « libre » ?

Cette vision de l'improvisation comme un continuum dont les extrêmes sont inatteignables nous semble assurément juste. Dans cette perspective, l'improvisation libre se contente de *tendre* vers l'improvisation pure ; ainsi, dans la classification proposée par Pressing (1984)[15] de quelques traditions artistiques eu égard à leur degré d'improvisation, le Free jazz se trouve tout en haut, avec environ 90% d'improvisation. Il va de soi que ce chiffre n'est en rien une mesure précise ; Pressing entend simplement montrer par là que la part d'improvisation dans le Free jazz est particulièrement importante (d'après lui, c'est même l'expression artistique avec la plus haute part d'improvisation) **et** que cette part ne constitue pas l'intégralité du phénomène. Là aussi, l'improvisation « pure » n'est donc pas envisagée. Si l'on évite ainsi la première accusation (considérer un objet fantasmatique qui n'a aucune réalité), il faut néanmoins répondre à la seconde accusation : en quoi l'improvisation libre est-elle libre ?

1. Le référent

Introduire, à la suite de Pressing (1984), la notion de référent devrait nous permettre de répondre à cette question :

> « La notion de référent est centrale pour l'improvisation. Le référent est un schème formel sous-jacent ou une image directrice spécifique à une pièce donnée et utilisé par les improvisateurs pour faciliter la génération et l'amendement des comportements improvisés sur une échelle temporelle de taille intermédiaire. La génération de ces comportements sur une échelle temporelle plus courte est principalement déterminée par un apprentissage antérieur et n'est pas vraiment spécifique à la pièce considérée. S'il n'y a pas de référent, ou si celui-ci est conçu en temps réel, on parle d'improvisation « libre » ou « absolue ». Elle est beaucoup plus rare que l'improvisation guidée par un référent ou « improvisation relative »[16] » (p. 346).

L'improvisation libre fait donc le pari de se passer de référent, ou tout du moins d'ajourner la question du référent jusqu'au moment de la performance. Mais Pressing distingue bien cette

[15] PRESSING, Jeff, « Cognitive Processes in Improvisation », *in* CROZIER, W. R. et CHAPMAN, A., éd., *Cognitive Processes in the Perception of Art*, Amsterdam, Elsevier, 1984, pp. 345-363. Toutes les citations extraites d'ouvrages ou d'articles anglo-saxons sont traduites par nos soins. Les textes originaux sont systématiquement reproduits en note.

[16] « Central to improvisation is the notion of the « referent ». The referent is an underlying formal scheme or guiding image specific to a given piece, used by the improviser to facilitate the generation and editing of improvised behaviour on an intermediate time scale. The generation of behaviour on a fast time scale is primarily determined by previous training and is not very piece-specific. If no referent is present, or if it is devised in real-time, we speak of « free » or « absolute » improvisation. This is much rarer than referent-guided, or « relative » improvisation ».

question du référent de celle des comportements plus ou moins automatisés à l'origine de la production du discours improvisé sur une échelle temporelle courte. Dire d'une improvisation qu'elle est libre (au sens proposé ci-dessus), ce n'est en aucun cas dire que les musiciens qui la produisent sont affranchis de ces automatismes, de ces formules pré-calibrées, de ces gestes qu'ils ont déjà répétés mille fois et dont ils connaissent l'efficacité, de ces *patterns* digitaux qui règlent la génération *immédiate* de l'improvisation. Mais il n'y a pas de raison non plus de supposer que ces musiciens sont davantage conditionnés par ces comportements automatisés que les improvisateurs qui pratiquent l'improvisation « relative ».
Notons au passage que la suppression de ce référent a deux conséquences majeures :

1) Si le référent a pour fonction de réguler la génération du discours improvisé sur une échelle temporelle plus large, on devine que sa suppression va poser des problèmes de type formel au(x) musicien(s) (enchaînement/articulation/mise en relation des différentes propositions).
2) Le référent joue un rôle évident pour faciliter la coordination musicale des improvisateurs. En effet, là où les « comportements automatisés » relèvent principalement d'idiosyncrasies individuelles, le référent est par définition une donnée qui fait l'objet d'une *connaissance commune*[17], intersubjective. Ce rôle de coordination est d'autant plus net si le référent a lui-même une dimension temporelle (une grille d'accords par exemple). On devine donc que sa suppression va poser, du moins dans le cas d'une improvisation collective, d'éminents problèmes de coordination.

2. Libertés et limitations

Faut-il conserver l'épithète « libre » pour caractériser ce type d'improvisation ? À notre sens, ce n'est pas un réel problème, en tout cas pas plus que pour les usages courants du mot « libre ». S'il fallait requérir des activités humaines une liberté illimitée pour qu'elles puissent être appelées « libres », le mot n'aurait tout simplement plus aucun sens ; ou, pour le dire autrement, il n'y a pas de raison d'exiger une plus grande liberté de l'improvisation libre que

[17] Rappelons la distinction entre connaissance mutuelle et connaissance commune. Il y a connaissance mutuelle d'une proposition P dans une population S si et seulement si chaque membre *n* de S connaît P. Il y a connaissance commune de cette même proposition P dans cette même population S si et seulement si chaque membre *n* de S connaît P et que chaque *n* de S sait que tout *n* de S connaît P, chaque *n* de S sait que chaque *n* de S sait que tout *n* de S connaît P et ainsi de suite *ad infinitum*.

pour n'importe quelle autre activité humaine « libre » (déambuler dans la rue, par exemple[18]). Quelles sont les limitations qui peuvent contraindre la liberté de l'improvisateur ? Harald Stenström (2009)[19] propose le découpage suivant :

1) Les choses que l'improvisateur n'a pas la capacité de faire, en raison :
    a. Des limitations physiques : les limites de l'instrument, de l'habileté technique de l'improvisateur, de son endurance…
    b. Des limitations mentales : les limites de la concentration, de l'attention, de la mémoire, de l'inventivité…
2) Les choses qui ne sont pas permises à l'improvisateur, en raison :
    a. De limitations auto-imposées, éventuellement choisies collectivement : se contraindre à un certain registre, à une certaine échelle modale…
    b. De limitations qui ne sont pas choisies (ou alors qui sont choisies de manière indirecte) : les contraintes qui sont inhérentes à un style, à certaines conventions, à la notation…

Il apparaît très clairement que si l'improvisation est libre, c'est par rapport aux limitations de la catégorie 2b. Les limitations de la catégorie 1 existeront toujours, bien qu'elles puissent sans cesse être repoussées par l'entraînement, la pratique, voire par l'ajout d'extensions électroniques ou informatiques qui modifient considérablement la nature de l'instrument et/ou le rapport physique du musicien à celui-ci. Les limitations de la catégorie 2a n'ont pas la même signification selon que l'on parle de l'individu improvisateur ou du collectif d'improvisateurs. À notre sens, l'improvisateur qui s'impose certaines contraintes dans le cours d'une improvisation, que celle-ci soit une improvisation solo ou une improvisation collective, est parfaitement libre ; sa liberté s'exprime justement dans cette capacité à choisir ses contraintes et à les réviser (les abandonner en cours de route, les modifier…).
En revanche, si cette contrainte auto-imposée résulte d'un accord préalable entre les improvisateurs, on sort du domaine *stricto sensu* de l'improvisation collective libre, en ce que cette contrainte se constitue alors en référent commun aux improvisateurs. Cela ne signifie pas que cette pratique soit marginale, bien au contraire : il est très courant que des improvisateurs se contraignent en amont à jouer une pièce qui fasse telle durée, ou à n'utiliser

[18] Une personne déambulant dans une ville peut apparaître très libre mais ses pas peuvent en fait avoir tendance à suivre une logique propre, faite d'habitudes et de désirs inconscients qui nous guident lors de telle ou telle bifurcation…
[19] STENSTRÖM, Harald, *Free Ensemble Improvisation*, Thèse de Doctorat, Université de Gothenburg, 2009.

leurs instruments que d'une certaine manière[20]. Il ne serait pas tout à fait faux de continuer à appeler des telles improvisations des « improvisations libres », et c'est d'ailleurs sous cette appellation qu'elles sont étiquetées dans les festivals ou pour les labels discographiques ; mais en tant que les musiciens se donnent en amont un référent intersubjectif, même léger, ce qui facilite dans une certaine mesure le problème de coordination, nous exclurons ce genre de phénomènes de notre catégorie de l'improvisation collective libre (catégorie qui apparaît donc bien plutôt comme *logique* que comme *esthétique*).

La liberté de l'improvisation se mesure donc en rapport avec les limitations de la catégorie 2b. Comme le dit John Litweiler[21] : « La liberté, c'est ne pas *devoir* obéir à des règles[22] » (1984, p. 288, c'est nous qui soulignons). Ekkehard Jost est également très clair à ce sujet : la liberté, « ce n'est pas *se libérer de* quelque chose mais *être libre de faire* quelque chose qui détermine la direction [de l'improvisation][23] ». Il ne s'agit pas « d'éviter la tonalité, la consonance, le mètre et tout ce qui est susceptible de susciter des associations avec le passé mais d'avoir une possibilité illimitée de choix[24] » (Jost 1994, p. 162)[25]. L'improvisateur libre ne serait donc pas tant celui qui s'est affranchi des conventions stylistiques et idiomatiques préexistantes (un improvisateur libéré, donc) que celui qui a la possibilité (de droit et de fait) de faire prendre à l'improvisation la direction qu'il souhaite, quand il le souhaite et d'essayer d'oublier ses heures de pratiques, ses conditionnements musculaires, ses idées sur l'improvisation libre dans le moment d'improvisation. Dans le cadre collectif, cette liberté de choix acquiert une nouvelle dimension : c'est la plasticité des rapports interactifs qu'il convient alors de mettre en avant. C'est elle qui fait l'objet spécifique de la liberté *collective*. Il n'est qu'à imaginer une partie de football où les équipes ne définissent pas en amont qui est ailier droit, qui est avant-centre, qui est défenseur… Au contraire, chacun peut occuper n'importe quelle fonction dans le schéma tactique et en changer à n'importe quel moment. Cette partie délirante, mais grisante de liberté, c'est celle que jouent des musiciens réunis pour improviser librement.

---

[20] Nous avons enregistré avec l'ensemble « Les Emeudroïdes » un album d'improvisations de ce type (*Chantres*, Neos Jazz, à paraître) : avant chaque prise, un certain nombre d'éléments étaient fixés (pas tous à la fois, bien entendu) : le tempo, une ambiance générale (plutôt « funk », par exemple), l'utilisation des instruments (pour une prise, le clarinettiste et le saxophoniste ne devaient utiliser que des modes de jeu hétérodoxes), une certaine évolution formelle (ordre des « solos » ou évolution générale des principes d'interaction)… Il est bien évident que ces informations, même minimales, en tant qu'elles étaient connaissance commune parmi l'ensemble, ont constitué un référent à l'improvisation qui a succédé.

[21] LITWEILER, John, *The Freedom Principle : Jazz after 1958*, New-York, Da Capo Press, 1984.

[22] « Freedom is about not needing to obey any rules ».

[23] « it is not the freedom *from* something but the freedom *to do* something that determines the direction ».

[24] « the avoidance of tonality, consonance, metre and everything else likely to awaken associations with the past, but the unlimited possibilities of choice ».

[25] JOST, Ekkehard, *Free Jazz*, New-York, Da Capo Press, 1994.

> « Durant l'improvisation, je peux moi-même choisir : avec quel(s) musicien(s) je veux interagir ; à quel(s) geste(s) je veux réagir ; comment et quand je veux réagir au(x) geste(s) choisi(s), c'est-à-dire quelle(s) relation(s) de matériau ou fonctionnelle(s) je veux établir dans le cadre des limitations qui prévalent pour moi[26] » (Stenström 2009, p. 117).

C/ L'improvisation libre comme improvisation non-idiomatique

Tout ceci pose bien évidemment la question du rapport à l'idiome[27] ; l'improvisation libre est-elle forcément, comme le pense le guitariste Derek Bailey (1999)[28], « non-idiomatique » ? Si l'on prend la peine de la préciser, cette caractérisation se révèle tout à fait pertinente. Pour Derek Bailey :

> « L'improvisation idiomatique, de loin la plus répandue, est surtout liée à l'expression d'un langage musical : jazz, flamenco, musique baroque, par exemple. C'est ce langage qui lui confère vigueur et identité. L'improvisation non idiomatique, présente généralement dans l'improvisation dite « libre », a d'autres préoccupations. Bien qu'elle puisse elle aussi être très stylisée, elle n'est généralement pas liée à un langage particulier » (Bailey 1999, p. XIV).

Quelles sont ces « autres préoccupations » ? Dans le cas de l'improvisation collective, il s'agit par exemple de se centrer sur les processus et rapports interactifs, à construire et à redéfinir en permanence. Dans le cas de l'improvisation libre en solo, il s'agit par exemple de revaloriser la dimension exploratoire de l'improvisation : la redécouverte de son instrument, l'acquisition de nouveaux éléments de vocabulaire, la quête d'une certaine autonomie musicale… C'est ainsi que Derek Bailey a ressenti la « nécessité » de l'improvisation en solo dans les années 1970 :

> « Après avoir longtemps pensé en termes de groupe, je ressentis le besoin d'examiner ma façon de jouer pour voir ce qui fonctionnait et ce qui ne fonctionnait pas. Je désirais savoir si le langage que j'utilisais était complet et si, en concert, j'étais capable d'exprimer tout ce que je voulais » (Bailey 1999, p. 116).

Derek Bailey n'a jamais prétendu qu'il existait un gouffre abyssal séparant l'improvisation idiomatique et l'improvisation non-idiomatique. En particulier, celles-ci se retrouvent sur deux points essentiels :

---

[26] « I, myself, can, during the improvisation, choose : with which musician(s) I want to interact ; which gesture(s) I want to react to ; how and when I want to react to the chosen gesture(s), that is which material/fonctional relation(s) I want to establish within the Framework of the limitations that prevail for me ».

[27] Qu'on peut définir ici comme un ensemble plus ou moins large de règles plus ou moins contraignantes qui définissent tout ou partie de ce qui est permis, de ce qui est possible, et de ce qui est convenable.

[28] BAILEY, Derek, *L'improvisation : sa nature et sa pratique dans la musique*, Paris, Outre Mesure, 1999.

1) « Toute improvisation a lieu en relation avec ce qui est connu, qu'il s'agisse d'éléments traditionnels ou nouvellement acquis » (Bailey 1999, p. 152). Ceci indique on ne peut plus clairement que l'improvisateur libre n'est pas un improvisateur vierge ou amnésique, et même qu'il ne peut pas l'être (ce qui ne l'empêchera pas d'ailleurs de s'y efforcer, s'il le souhaite, du moins). On pourrait même dire que l'improvisateur libre a une mémoire encore plus encombrée que l'improvisateur idiomatique, parce qu'à sa part de mémoire collective (les habitudes musicales et techniques inhérentes au milieu musical dont il est issu : le jazz be-bop, la musique contemporaine…) s'ajoute l'acquisition de nouveaux éléments de vocabulaire, de nouveaux gestes instrumentaux incorporés, spécifiquement travaillés en vue d'une utilisation dans un contexte « libre ».

2) Toutes deux ont sans doute l'idée de liberté comme horizon : d'un côté, la liberté par la conquête absolue de l'idiome, seule à même de permettre la découverte d'un cheminement personnel à l'intérieur de cet idiome ; de l'autre, la liberté par la capacité à *redéfinir* ce qui est inconnu, ce qui est à découvrir. Mais cet horizon est probablement beaucoup moins prégnant pour les musiciens que les moyens à mettre en œuvre pour y parvenir…

1. Idiomes et improvisation non-idiomatique

D'autre part, l'improvisation non-idiomatique n'est pas étrangère aux différentes improvisations idiomatiques ou aux autres styles musicaux, y compris ceux des musiques non improvisées. Ce qui les différencie fondamentalement, c'est que l'improvisateur libre n'effectue aucun *pré-engagement* (voir Elster 2000)[29] vis-à-vis d'un idiome donné avant de commencer à improviser (que ce soit à plusieurs ou en solo) : il n'est pas *lié* à un idiome donné avant de commencer, en amont même de l'improvisation[30]. Mais cela ne l'empêche pas de pouvoir mobiliser ces idiomes ou ces éléments stylistiques comme des outils de production du discours, ou de les rencontrer comme des *objets trouvés* au cours de son improvisation.

[29] ELSTER, John, *Ulysses Unbound*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

[30] Et il faut bien voir qu'en effectuant ce pré-engagement, un improvisateur *règle* en amont un certain nombre de décisions, décisions qu'il n'aura plus à prendre dans le cours de l'improvisation. Le pré-engagement est fréquemment utilisé par les agents qui doivent conjuguer réalisme cognitif (limitation des capacités de raisonnement et de traitements des données en temps réel) et décision rationnelle : certaines choses seront décidées par avance, et l'on n'y reviendra pas lors de l'action proprement dite.

Thomas Nunn (1998)[31] distingue trois niveaux possibles d'influence stylistique dans l'improvisation libre. Dans les trois cas, il est important de souligner que seuls certains éléments d'un style donné sont donnés à entendre, mais pas tous ses éléments en même temps :

1) Des sons isolés peuvent suffire à évoquer un style donné : un certain type de vibrato au saxophone peut suffire à connoter le son émis comme « son jazz ».

2) Les signaux stylistiques :

> « Les signaux stylistiques sont de petits éléments de styles bien connus qui apparaissent dans le cours du flux. Ils contiennent une certaine signification même en dehors du contexte stylistique originel parce qu'ils conservent un certain niveau de familiarité, et qu'ils sont souvent entendus dans différents types de musique[32] » (Nunn 1998, p. 55).

3) La ressemblance stylistique : des segments encore plus larges sont mobilisés, souvent dans le but de créer un effet de collage ou de citation. On mobilisera ainsi des éléments spécifiques à un style (une *walking bass*), on respectera certaines contraintes syntaxiques pour un temps donné, on citera tout simplement une mélodie ou un matériau « concret »… Un improvisateur comme John Zorn est passé maître dans ce genre de multiplications des références et citations prenant la forme de collages virtuoses qui irriguent ses improvisations.

Thomas Nunn ajoute toutefois un élément important : d'après lui, l'improvisateur libre reçoit

> « le mandat de déconstruire (au moins au bout d'un certain temps) ou de recontextualiser les propriétés musicales connues ou familières, de manière à ce que l'attention de l'auditeur ne se focalise pas sur la question de la reconnaissance stylistique[33] » (Nunn 1998, p. 57).

L'improvisateur libre ne pourrait donc faire totalement sien tel ou tel idiome et l'épouser le temps d'une improvisation. Ceci peut paraître un peu étrange, mais il s'agit en réalité d'un problème d'attribution. L'improvisateur libre est bien sûr libre, entre autres, d'adopter un idiome donné pour une improvisation, s'il en a toutefois les compétences musicales et l'habileté technique : mais alors il n'improvise plus en tant qu'improvisateur libre mais en

[31] NUNN, Thomas, *Wisdom of the Impulse : On the Nature of Musical Improvisation*, http://home.earthlink.net/~tomnunn/, 1998 [consulté le 14-03-09].

[32] « Style signs are small elements of well-known styles that appear within the Flow. They retain a certain signification even outside the CONTEXT of the original style by retaining a level of familiarity, and often are heard in many different kinds of music ».

[33] « a mandate to (at least eventually) deconstruct or recontextualize known or familiar musical properties such as the attention of the listener is diverted away from issues of style recognition ».

tant qu'improvisateur pratiquant une certaine improvisation idiomatique et poursuivant par là d'autres préoccupations. Si l'on veut, il n'est plus improvisateur libre qu'*en puissance*. Dire qu'il est aussi, à ce moment-là un improvisateur libre *en acte*, ce serait prêter au concept d'« improvisation libre » une dimension englobante : toute improvisation idiomatique serait alors également une improvisation libre, en tant qu'elle est la dimension *générique* de toute improvisation. Il nous semble plus raisonnable au contraire de maintenir une différence spécifique entre l'improvisation libre et l'improvisation idiomatique, toutes deux apparaissant alors comme deux manifestations exclusives l'une de l'autre du genre improvisation (même si encore une fois, un improvisateur peut pratiquer les deux espèces d'improvisations : simplement il ne pourra pas les pratiquer en même temps). Une improvisation a beau être submergée par les citations, les références à des idiomes données, les éléments stylistiques convoqués fidèlement (comme les grandes improvisations solo de Keith Jarrett[34]), cette pluralité même atteste que nous sommes bien dans le cadre d'une improvisation libre, que le musicien n'a pas de pré-engagement par rapport à un idiome existant avant l'improvisation. Pour le dire autrement, l'improvisation libre peut être également non-idiomatique par poly-idiomatisme (que ce dernier soit le résultat d'une superposition ou d'une succession d'idiomes, d'ailleurs).

2. Le jazz est-il une musique d'improvisation idiomatique ?

A-t-on épuisé le genre de l'improvisation quand on a établi les deux espèces que nous venons de mentionner ? N'y a-t-il pas de place pour une situation médiane ? C'est en fait le cas particulier du jazz qui nous pousse à nous poser cette question. En effet, il ne nous semble pas incorrect de dire que jusqu'aux années 1980, le jazz n'était pas une musique d'improvisation idiomatique. Cette position est sans doute quelque peu paradoxale, tant on associe le be-bop, par exemple, à une musique extrêmement stylisée aux conventions innombrables. Mais c'est oublier que la notion de transgression (des règles, des conventions) a été consubstantielle à l'expression jazzistique pendant toutes ces années. En un sens, on a bien affaire à une improvisation fortement normée, en un autre sens, les grands improvisateurs de jazz n'ont eu de cesse de repousser les frontières de « l'idiome », voire de s'en affranchir, ce qui n'est pas l'attitude paradigmatique d'un musicien s'exprimant dans le champ d'une musique

[34] Où l'on va entendre pêle-mêle Chopin, Bach, Mozart, Arvo Pärt, le Gospel, le Blues, Charlie Parker, Bill Evans, Paul Bley, Cecil Taylor… Voir à ce sujet les quelques remarques de DE CHASSY, Guillaume, « Keith Jarrett, culture d'un langage musical », *Les cahiers du Jazz*, n° 1, 2004, pp. 55-58.

« idiomatique ». On est donc dans un tout autre cas que celui de l'improvisation idiomatique *stricto sensu* (telle qu'on peut la rencontrer dans un *taksim* arabe ou un *raga* indien), où il s'agit très clairement de manifester sa créativité, son inventivité dans un cadre somme toute très contraignant ; dans le jazz, cette créativité, cette inventivité se manifeste également par la remise en cause du cadre donné. Sato (1996)[35] propose donc une troisième catégorie d'improvisation : l'improvisation semi-idiomatique, qui se caractérise par une plus grande créativité. Cette dernière définition n'étant pas très précise, nous nous proposons de la remplacer par l'idée d'idiome souple, ou extensible *dans le temps même de l'improvisation*.
Toutefois, la situation s'est modifiée assez nettement au début des années 1980 : le jazz tend alors à devenir une musique de répertoire (c'est toute l'action d'un Wynton Marsalis) ; une nouvelle orthodoxie se fait jour, conduisant à aligner l'improvisation jazz sur le modèle de l'improvisation idiomatique (telle qu'elle apparaît dans de nombreuses musiques traditionnelles) : il s'agit dorénavant pour le musicien de s'exprimer à l'intérieur d'une tradition qui a été réifiée, et dont certains traits stylistiques, représentatifs d'une certaine manifestation historique du jazz, se sont trouvés institués en idiome unique de cette musique. Si donc cela peut avoir un sens aujourd'hui de parler de l'idiome du jazz, cela n'a pas toujours été le cas ; et il n'y a rien qui lie consubstantiellement l'improvisation jazz à l'improvisation idiomatique. Il nous semble donc préférable de conserver cette expression d'improvisation semi-idiomatique pour caractériser l'improvisation jazz et le rapport particulier que celle-ci et la créativité du musicien entretiennent avec son/ses idiome(s).

3. Un idiome de l'improvisation libre ?

Il reste toutefois une dernière question à poser : n'y a-t-il pas quelque chose comme un idiome de l'improvisation libre ? On considérera successivement trois arguments qui peuvent être donnés en faveur de cette position :

a) La répétition des situations

Au bout d'un certain temps, quand la familiarité avec ce genre de pratique devient grande, l'improvisateur libre est-il toujours « non-idiomatique » ? Un style ne se cristallise-t-il pas, ou tout du moins un certains nombre d'éléments idiosyncrasiques, aisément reconnaissables

[35] SATO, Sumiko, *Motivic Improvisation : Approach and Analyses of Two Selected Works*, Thèse de Doctorat, Université de Washington, 1996.

d'une improvisation à l'autre, ne font-ils pas leur apparition ? C'est certainement le cas. Mais cela ne suffit en aucun cas pour dire que l'improvisation produite par ce musicien cesse d'être non-idiomatique. Pour cela, il faudrait que les éléments personnels qu'il a développés soient partagés par une communauté de musiciens improvisateurs, qu'ils se cristallisent d'une manière ou d'une autre en principes exogènes et qu'ils exercent en retour une contrainte sur la génération du discours improvisé de ce musicien. Cela semble difficile à imaginer… Ces éléments communs ne constituent ni des règles ni un idiome. Que des éléments communs aux différentes improvisations libres d'un même musicien apparaissent, c'est presque certain ; mais cela n'empêche pas ce musicien, si toutefois il en est conscient, de se mettre à la recherche de nouveaux éléments (peut-être en se confrontant davantage avec d'autres musiciens). Cette *révisabilité* fait à notre sens partie du « mandat » (Nunn 1998) que reçoit l'improvisateur libre.

b) Les interdits de l'improvisation libre

L'improvisation libre ne se caractérise-t-elle pas par un certain nombre de refus, d'interdits ? Ces interdits ne constituent-ils pas en quelque sorte une permanence idiomatique ou stylistique de l'improvisation non-idiomatique ?

Selon Richard Cochrane (2000)[36], toute performance est constituée de deux types d'éléments : des constantes, fixées, et des variables, libres. C'est tout simplement le fait que deux performances d'une même pièce ne puissent pas être identiques qui nous donne la preuve de l'existence de ces éléments variables. On peut comprendre l'existence de ces deux types d'éléments distincts si l'on considère qu'une « œuvre » musicale se caractérise par trois grands types de règles : les règles de prescription, les règles d'interdiction, et les règles de permissibilité (*deferments*).

> « Une prescription pose qu'une propriété *x* doit être instanciée par l'exemplaire (la performance) pour que cet exemplaire instancie correctement le type (la composition). Une interdiction pose qu'une propriété *y* ne doit pas être instanciée. Une permissibilité pose qu'une autre propriété *z* peut être ou ne pas être instanciée. La propriété *z* est donc une variable, là où les propriétés *x* et *y* sont des constantes[37] » (Cochrane 2000, p. 137).

[36] COCHRANE, Richard, « Paying by the Rules : A Pragmatic Characterization of Musical Performances », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, n° 2, 2000, pp. 135-142.

[37] « A stipulation states that some property *x* must be instantiated by the token (a performance) in order for that token to properly instantiate the type (the composition). A prohibition states that some property *y* must not be instantiated. A deferment states that another property *z* may or may not be instantiated. Property *z* is thus a variable, while properties *x* and *y* are both constants ».

Une œuvre peut donc être considérée comme un ensemble unique[38] de variables et de constantes, ensemble que l'on peut *performer*, bien plutôt qu'*instancier*. Mais si l'on voit bien l'existence de variables dans l'improvisation libre, en revanche les constantes apparaissent moins clairement. C'est qu'il ne faut pas oublier que ces constantes sont déterminées par deux types de règles : les stipulations et les interdictions. À supposer que les premières soient inexistantes, il est difficile de maintenir l'absence des secondes (qui traduisent l'idée des *interdits stylistiques*, par exemple).

Michel Portal, en réponse à une question de Denis Levaillant, indique parfaitement l'existence de ces interdits, relatifs au cadre de l'improvisation (dans quel cadre cette improvisation est-elle programmée ? Avec quel groupe ?...) :

> « Le code change en fonction de l'étiquette, du spectacle (le *New Phonic Art*, par exemple, c'est de la musique contemporaine ; le *Unit*, c'est du jazz), des rapports qui se créent entre les protagonistes qui sont sur scène et en fonction des réactions du public […]. C'est souvent l'étiquette du spectacle qui nous fait inconsciemment exclure ou accepter certaines choses ; ainsi, dans le *New Phonic Art*, il était rare que nous jouions du be-bop pendant une heure. Dans le jazz, j'ai toujours tendance, et de plus en plus depuis quelques années, à pratiquer la mixture des musiques, c'est-à-dire à m'interdire de moins en moins de choses » (Levaillant 1996, pp. 56-57)[39].

Ces propos sont exemplaires à deux titres. D'abord, Portal souligne que selon le groupe (le *New Phonic Art* et le *Michel Portal Unit*, deux groupes d'improvisation libre, mais l'un « étiqueté » *musique contemporaine*, l'autre *jazz*), on ne s'autorise pas la même chose, ou plutôt, on ne s'interdit pas les mêmes choses. Ceci est très intéressant pour nous, parce que cela indique clairement que ce qui *constitue* en propre la musique d'un groupe d'improvisation libre est bien à chercher du côté des constantes de ses performances, en l'occurrence des règles d'interdiction qui créent ces constantes. Comme le rappelle Cochrane,

> « Un groupe d'improvisateurs libres qui jouent, disons, trois pièces distinctes lors d'une soirée ne font que créer, tant qu'il n'y a rien de prescrit ou de prohibé pour les différencier les unes des autres, trois performances différentes d'un même type[40] » (Cochrane 2000, p. 141).

Manière de souligner que c'est bien l'ensemble des règles, définissant un ensemble de constantes et de variables, qui constitue le *type* instancié par la performance. Des improvisateurs qui ne modifient pas cet ensemble de règles ne font donc que jouer le même

[38] Si deux œuvres sont caractérisées par le même ensemble de variables et de constantes, c'est qu'il s'agit en fait de la même œuvre.
[39] LEVAILLANT, Denis, *L'improvisation musicale*, Arles, Actes Sud, 1996.
[40] « A group of free improvisers who play, say, three distinct pieces over the course of an evening are, so long as there is nothing stipulated or prohibited to differentiate the one from the other, creating three different performances of the same type ».

type, même si évidemment, les réalisations sonores seront très différentes, voire sans aucun élément commun (les constantes étant, en quelque sorte en creux, une commune absence de certains éléments). C'est ce que remarque Denis Levaillant, quand il analyse la musique du New Phonic Art :

> « Significative fut en effet l'évolution des critères d'exclusion du groupe. Au début violemment hostile à toute citation, ne tolérant aucune incursion dans le langage du jazz (en cela tout à fait conditionné encore par les censures du langage postsériel), le groupe s'efforçait de développer des formes très précises, de renouveler ses timbres, de penser ses relations […]. Petit à petit, une certaine maturité vint balayer le surcroît de culpabilités formalistes, le jeu se fit plus actif, plus théâtral, à la fois plus incisif dans le background commun aux quatre hommes (la musique contemporaine, la musique savante, le seul lieu où ils se retrouvaient tous les quatre ensemble), et plus ouvert à des couleurs et des processus moins contrôlés, moins connus » (Levaillant 1996, p. 63).

Cette évolution remarquée par Denis Levaillant va dans le même sens que la remarque conclusive de Michel Portal citée ci-dessus (« j'ai tendance […] à m'interdire de moins en moins de choses ») et amène une question : où sont les constantes négatives dans le cas de ces improvisations libres « de mixture », où presque rien n'est interdit, où le poly-idiomatique remplace le non-idiomatique ? Quelles sont les constantes (issues à la fois de stipulations et d'interdictions) à l'œuvre dans les forums d'improvisation, comme dans un des plus célèbres d'entre eux, le *Company Week*[41] de Derek Bailey (qui programmait, annuellement et pour une semaine, des musiciens de pays et d'horizons musicaux très divers pour improviser librement ensemble) ?

Deux réponses sont possibles : la première consiste à dire que chacun de ces musiciens performe un type différent (c'est-à-dire que sa performance est constituée par un ensemble de règles distinct de celui des autres improvisateurs, en particulier en ce qui concerne les règles d'interdiction) ; la seconde consiste à dire que l'agrégation de ces performances individuelles constitue un type nouveau doté de son propre ensemble de règles. On voit bien les difficultés de ces deux réponses : dans le premier cas, c'est la nature *collective* et *interactive* de la performance qui est remise en question ; et dans le deuxième cas, on ne voit pas très bien comment s'opère cette alchimie mystérieuse d'émergence de nouvelles règles musicales, à moins de considérer que celles-ci se réduisent au plus petit dénominateur commun.

Mais outre cette première difficulté (les interdits communs, partagés, étant sans doute bien moins nombreux pour les improvisateurs libres d'aujourd'hui que pour ceux des années 1970), il est une objection encore plus fondamentale à l'argument : il ne faut pas confondre les questions ontologiques et esthétiques. À supposer même que la caractérisation déontique

[41] La troisième partie de ce travail se penchera davantage sur ce festival emblématique de l'improvisation libre.

de l'œuvre et de la performance musicales proposée par Richard Cochrane soit exacte ; à supposer, donc, qu'un ensemble d'improvisateurs performe bel et bien le même type tant que ceux-ci n'ont pas modifié l'ensemble des règles de stipulation et d'interdiction qui préside à la performance improvisée, on ne serait pas pour autant autorisé à constituer ces éléments constants en « idiome » de l'improvisation libre. Pour le dire autrement, rien ne nous permet de passer en droit de l'identité du type à l'identité esthético-stylistique[42]…

c) Du vocabulaire de l'improvisateur à l'hétérogénéité du collectif

Face à des éléments de vocabulaire (gestes instrumentaux, trouvailles acoustiques…) potentiellement illimités, l'improvisation libre ne doit-elle pas se limiter à certains d'entre eux ? Et ces éléments ne finissent-ils pas par se constituer en *système*, doté de ses propres règles *syntaxiques* ? N'est-ce pas finalement ce que tout improvisateur digne de ce nom *devrait* faire ? Ceci est assez net dans le cas de l'improvisation solo : l'improvisateur « choisit et élabore son style » ; il « se constitue un vocabulaire personnel » tout en « s'efforçant de l'enrichir lors de concerts et lors de son travail individuel » (Bailey 1999, p. 116). Voici ce que dit par exemple Thibault Walter à propos du clarinettiste Xavier Charles :

> « Xavier Charles dit que c'est en supprimant des éléments de son jeu, et non pas en en ajoutant, qu'il a progressé : c'est donc que (passé un certain niveau technique) le véritable pari du musicien improvisateur n'est pas de posséder un vocabulaire d'une immense richesse mais d'une extrême *cohérence*, et que les choix adoptés sont les révélateurs de l'univers d'un artiste » (Walter 2006, p. 20, c'est nous qui soulignons)[43].

Mais même si chaque improvisateur recherche sans doute cette cohérence de vocabulaire (cohérence par l'homogénéisation, mais aussi par l'existence de processus d'articulation confinant à une syntaxe élémentaire), rien ne dit que l'on puisse *mettre en système* les différents éléments proposés par les divers improvisateurs lors d'une improvisation *collective*. C'est probablement ce genre de réserve qui est à l'origine de l'idée de « groupe d'improvisation libre » : un ensemble constitué (parfois accidentellement, ou en raison de simples affinités musicales ou humaines), *a priori* fixe, d'improvisateurs qui se retrouvent régulièrement pour répéter, travailler et faire des concerts ensemble. Il est bien évident que ce

[42] Le même ensemble de constantes, surtout lorsque celles-ci découlent majoritairement de règles d'interdiction, peut produire des musiques à la caractérisation acoustico-musicale extrêmement différente qu'on ne peut subsumer sous une catégorie esthétique commune.
[43] WALTER, Thibault, *La Free Music comme mouvement et comme langage*, Mémoire de la classe d'esthétique de Christian Accaoui, CNSMDP, 2006.

genre de démarche n'a de sens que s'il s'agit de cristalliser un certain nombre de traits acoustico-musicaux distinctifs, qui confèrent au groupe une *identité* ; de rendre plus vivaces et plus plastiques les réactions individuelles par le développement d'une grande connaissance mutuelle et la mise en place de certaines conventions, explicites ou implicites ; de faciliter l'émergence de préférences et d'objectifs communs au cours de l'improvisation.
Mais pour certains, ce genre de pratique n'a rien à faire avec l'idée même de l'improvisation libre, qui trouverait plutôt son essence :

1) Dans l'improvisation *collective* : l'improvisation en solo est en un sens plus facile. Le contrôle y est plus immédiat et plus rigoureux, et la cohérence globale plus accessible. Mais ceci n'est pas sans contrepartie, comme l'a très bien explicité Derek Bailey :

> « Les situations imprévues, liées à la présence d'autres musiciens, en sont absentes (c'est là une perte majeure) tandis que le langage y gagne en importance. À certains moments, dans l'improvisation en solo, le musicien dépend en fait entièrement du vocabulaire utilisé. Quand, malheureusement, l'imagination fait défaut, le vocabulaire devient le seul recours. C'est lui qui permet de continuer, qui confère sa dynamique à la musique » (Bailey 1999, p. 117).

> « Les plus grandes joies de l'improvisation proviennent du jeu collectif. Quels que soient les avantages du jeu en solo, il y a tout un aspect de l'improvisation, le plus enthousiasmant, le plus magique, que l'on ne peut découvrir qu'en jouant avec d'autres gens. C'est dans un groupe que l'on explore le mieux l'essence de l'improvisation, son aspect intuitif et télépathique » (Bailey 1999, p. 122).

Derek Bailey considère en fait que l'improvisation en solo, bien qu'également intéressante en soi, a une fonction essentiellement propédeutique. Il s'agit principalement de développer son aisance technique, de fluidifier la production de son discours, d'enrichir son vocabulaire, et ce afin de pouvoir s'adapter aux contraintes et au défi de l'improvisation collective.

2) Dans la *rencontre* entre musiciens n'ayant jamais (ou presque jamais) joué ensemble. Cette vision de l'improvisation libre comme forum (et dont *Company Week* représente le parfait symbole), où les musiciens de parcours et de cultures différents pourraient se rencontrer, est extrêmement prégnante chez les musiciens. C'est l'aspect *paradigmatique* d'une telle rencontre qui est probablement à l'origine de l'excitation ressentie par les musiciens dans ces moments-là. L'improvisation libre se donnerait alors sous son aspect le plus pur, le plus parfait… car le plus imprévu. En même temps, la plupart des musiciens sont également conscients du côté extrêmement risqué de telles rencontres, où le défi musical est tellement extrême qu'il est tout à fait possible que rien ne se passe, qu'aucune communication ne s'établisse, et que le résultat final soit jugé catastrophique, par le public ou par les musiciens

eux-mêmes. Mais ces mêmes musiciens ont l'espoir secret que la situation de rencontre, en ce qu'elle peut avoir de tétanisant, produise comme un électrochoc à l'origine de réactions et de propositions proprement inouïes. Quoi qu'il en soit, l'intérêt propédeutique de la chose est encore une fois mis en avant par Derek Bailey, pour qui une part essentielle du *métier* d'improvisateur est précisément de multiplier les rencontres avec un maximum d'improvisateurs différents.

Après l'examen des différentes objections, il nous semble que la caractérisation de l'improvisation libre comme improvisation non-idiomatique conserve une certaine pertinence. En dernière instance, ce qui *détermine* l'identité (y compris stylistique) d'une improvisation collective libre, c'est tout simplement *l'identité des improvisateurs* qui y participent ; *a fortiori* quand cette improvisation est placée sous le signe de la rencontre éphémère, cas qui nous intéressera particulièrement dans le présent travail. C'est sans doute dans cette superposition des idiosyncrasies que le sens de cette improvisation « non-idiomatique » est à rechercher.

D/ Origine(s) de l'improvisation collective libre

Il nous faut maintenant replacer l'improvisation collective libre dans un certain contexte historique et musical, avant d'en venir à notre propre caractérisation du phénomène. Signalons d'emblée que nous n'insisterons pas sur cette dimension historique, celle-ci étant déjà bien traitée ailleurs (voir notamment Levaillant 1996).
L'improvisation libre contemporaine (outre son renvoi fantasmatique à la pratique musicale la plus primitive) est héritière de deux traditions musicales du XX^{ème} siècle :

1. Le Free jazz

Ce mouvement né aux Etats-Unis à la fin des années 1950 (Ornette Coleman et Cecil Taylor puis John Coltrane, Archie Schepp, Albert Ayler, l'Art Ensemble of Chicago…) est très probablement à rattacher à la tradition du jazz (même si à l'époque, cela était fortement remis en question). En effet, il se réclame clairement de cette tradition, voire des origines de celle-ci : dans son instrumentation, son énergie et sa vitesse qui viennent directement du be-bop, dans la persistance d'un certain *swing* (surtout chez Ornette Coleman), dans la résurrection du modèle des improvisations simultanées des fanfares New Orleans (chez Albert Ayler par

exemple), dans la volonté d'« africaniser » cette musique… C'est une musique à forte dimension politique, une musique de libération du peuple noir, à rattacher à l'idée de *Great Black Music*.

Jacques Aboucaya explique très bien le choc qu'a été l'enregistrement *Free Jazz* d'Ornette Coleman :

> « Cette improvisation collective d'une durée exceptionnelle (plus de 36 minutes) bouleverse l'approche du thème, de la tonalité et de la métrique. Elle ne comporte ni ligne mélodique, ni canevas harmonique, ni exigence de justesse définie, ni mesures déterminées, ni tempo strict. Elle joue sur les effets de masse, les imbrications de timbres et les explosions aléatoires des ensembles. Aucun principe de base ne préside à cette exécution. Tout est affaire d'expression immédiate, d'inspiration, d'engagement individuel et collectif. Seuls les passages d'introduction où chaque soliste se présente en jouant un bref fragment de thème lui donnent un semblant de forme » (Aboucaya et Peyrebelle 2001, p. 142)[44].

Pour Ornette Coleman, une des caractéristiques essentielles de cette musique est sa dimension collective, qui implique une plus grande interaction entre les musiciens :

> « Lorsque nous avons enregistré *Free jazz*, les sept jazzmen qui se trouvaient en ma compagnie se rendaient parfaitement compte qu'il aurait été absurde de jouer chacun pour soi. Si l'un d'entre nous l'avait fait, il se serait situé en dehors de l'expérience que nous tentions. Celle-ci consistait non pas à s'interroger sur la valeur d'un chaos musical ou la place qu'y tiendrait l'ego de chacun, mais bien à exprimer une musique spontanée qui fût aussi collective. Ce qui nous importait le plus était de jouer ensemble, tous en même temps, sans nous gêner les uns les autres et, aussi, de laisser suffisamment de temps à chaque musicien pour improviser en soliste […]. Quand le soliste jouait quelque chose qui me suggérait une idée musicale, je jouais ce que je ressentais, derrière lui, dans mon style. Bien entendu, il continuait son solo à sa manière » (cité dans Aboucaya et Peyrebelle 2001, p. 142).

On peut bien sûr trouver des pionniers du Free jazz dès l'immédiat après-guerre (notamment Lennie Tristano et son fameux *Intuition* de 1947, les *workshops* de Charlie Mingus, le trio Jimmy Giuffre, Shelly Mane et Shorty Rogers et leur *Abstract no. 1*). Dans tous les cas, il s'agit de remettre l'improvisation au centre du jazz, parfois au détriment d'autres caractéristiques pourtant jugées consubstantielles au jazz (la pulsation fixe, notamment). On sait bien qu'il est très difficile de définir précisément ce qu'est le jazz, mais la plupart des gens s'accorderont à trouver deux ingrédients principaux à la catégorie « jazz » : le *swing* et l'improvisation. Ce qui est remarquable, c'est qu'aucun de ces deux ingrédients n'est nécessaire pour que l'on parle de jazz : on trouve du jazz « tout écrit » ou, tout du moins, « tout fixé » (comme le fameux *Concerto for Cootie* de Duke Ellington) ; et du jazz qui ne swingue pas (du jazz binaire, ou encore du jazz sans pulsation, ce qui rend impossible tout

[44] ABOUCAYA, Jacques et PEYREBELLE, Jean-Pierre, *Du Be-Bop au Free Jazz*, Toulouse, Presses Universitaites du Mirail, 2001.

swing). Mais il faut au moins qu'un de ces deux ingrédients soit présent. Notons que cette définition est toutefois insuffisante puisqu'on pourrait alors identifier toute la musique improvisée avec du jazz ; or si l'on est assez naturellement porté à assimiler aujourd'hui le Free jazz des années 1960 au jazz, on l'est beaucoup moins pour les manifestations plus tardives de musiques improvisées (*Free music* européenne des années 1970, improvisation « générative » aujourd'hui…). Il faut donc d'autres caractéristiques (probablement à la fois musicales et socio-historiques) pour que l'on puisse associer telle ou telle musique au jazz.

Comme le rappellent très bien Philippe Carles et Jean-Louis Comolli (2000)[45], quelques éléments remarquables permettent de définir musicalement le Free jazz : abandon du tempo fixe, voire de l'idée même de tempo[46] ; abandon de l'harmonie fonctionnelle, voire de l'idée même d'harmonie (il n'y a qu'à constater l'absence très notable du piano dans une bonne partie des premiers groupes de Free jazz) ; autonomie totale de chaque membre du groupe (y compris de l'ancienne « section rythmique » qui n'est plus chargée de maintenir le tempo) ; fin de la distinction entre solistes et accompagnateurs ; rejet du thème et de la grille harmonique : les compositions préexistantes, si elles existent, sont extrêmement schématiques (dans *Free Jazz* d'Ornette Coleman, on a ainsi trois thèmes, ou plutôt trois motifs, étant donnés leur brièveté, composés en amont de l'improvisation) ; recherche d'une énergie collective, quasi-communautaire (on peut penser à *Ascension* de Coltrane) ; refus de l'académisme instrumental c'est-à-dire de l'orthodoxie technique, de la joliesse du timbre, de la virtuosité, de la justesse ; mise en avant des sons sales ou salis, des bruits parasites, des effets de *growl* ou de *slap*, des bruitages ; tension permanente quasi paroxystique, nombreux jaillissements ; et enfin refus des contraintes de temps : les longues plages d'improvisation ignorent tout calibrage temporel (de la radio, du club, et même du support d'enregistrement, puisque la longue improvisation du *Free Jazz* d'Ornette Coleman est coupée en deux par le changement de face du 33 tours) pour s'installer dans une durée indéfinie. Ce mouvement est évidemment à la source des manifestations contemporaines de l'improvisation collective libre ; mais cela ne signifie en aucun cas qu'il faille les considérer comme appartenant à la même tradition musicale (en l'occurrence le jazz).

[45] CARLES, Philippe et COMOLLI, Jean-Louis, *Free Jazz / Black Power*, Paris, Gallimard, Collection Folio, 2000.

[46] Assez rarement au début, plus souvent par la suite : un des premiers à faire sauter le tabou du tempo dans le jazz est sans doute le pianiste Cecil Taylor, accompagné de son complice Sonny Murray à la batterie.

2. Les expérimentations de la musique savante contemporaine

Une certaine musique contemporaine européenne et américaine des années 1950-1960 (John Cage, Earle Brown, Christian Wolff, Karlheinz Stockhausen, Luc Ferrari, Henri Pousseur, Vinko Globokar…), celle qui s'est aventurée sur les terres de l'œuvre ouverte, des partitions graphiques et verbales, de la musique intuitive, a beaucoup à voir avec l'émergence de l'improvisation libre. Dès le début du fameux livre d'Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, il est question d'improvisation :

> « Parmi les compositions de musique instrumentale les plus récentes, il en est un certain nombre qui se caractérisent par l'extraordinaire liberté qu'elles accordent à l'exécutant. Celui-ci n'a plus seulement, comme dans la musique traditionnelle, la faculté d'interpréter selon sa propre sensibilité les indications du compositeur : il doit agir sur la structure même de l'œuvre, déterminer la durée des notes ou de la succession des sons, dans un acte d'improvisation créatrice » (Eco 1965, p. 15)[47].

Ce n'est pas le lieu ici de discuter si les œuvres auxquelles pensent Umberto Eco (la *Troisième Sonate* de Boulez, la *Sequenza* pour flûte de Berio, *Scambi* d'Henri Pousseur…) sont bien à relier au concept d'improvisation. À notre sens, c'est se payer de mots que de voir quelque chose comme de l'improvisation dans l'exécution de la *Troisième Sonate* de Boulez. Mais il serait certes tout aussi faux de ne pas considérer ces œuvres comme des jalons importants de la redécouverte par les compositeurs d'une certaine nécessité de l'improvisation : toutefois, la logique musicale et compositionnelle qui a présidé à leur conception les éloigne de l'idée même d'improvisation. En effet, pour des compositeurs comme Boulez ou Stockhausen, la problématique de la forme mobile découle logiquement du sérialisme, où la combinatoire occupe la place que l'on sait. La pluralité des manières d'envisager le mouvement et les opérations formels se traduit alors, pour l'interprète, par la faculté de choisir entre plusieurs trajectoires. La responsabilité du compositeur n'est donc nullement remise en cause ou déléguée à l'interprète. La liberté de l'interprète réside en une liberté de « parcours », qui ne s'appliquent qu'à des réseaux de possibilités délimités et, le plus souvent, prédéterminés. C'est bien d'une interprétation qu'il s'agit ici, une interprétation d'une œuvre qui accepte délibérément sa plurivocité, ses différentes lectures possibles, au lieu de se donner comme idéalement close et univoque. Voici ce que disait John Cage[48] à propos du XI[ème] *Klavierstück* de Stockhausen :

[47] ECO, Umberto, *L'oeuvre ouverte*, Paris, Seuil, Collection Points, 1965.

[48] Bien que l'œuvre de John Cage soit connue pour recourir au hasard ou à des techniques de composition aléatoires, celui-ci s'est toujours méfié d'une lecture « improvisée » de ses pièces, et plus généralement, de l'improvisation elle-même. Preuve, s'il en était besoin, de la nécessité de distinguer improvisation et

> « Les aspects indéterminés de la composition du *Klavierstück XI* n'éloignent pas l'œuvre, dans son exécution, du corps des conventions musicales européennes. […] L'œuvre pourrait tout aussi bien avoir été écrite de manière déterminée dans tous ses aspects » (Cité dans Bosseur 1992, p. 70)[49].

Cette conception de l'œuvre ouverte s'oppose absolument à la logique même d'une partition graphique comme *December 1952* d'Earle Brown :

> « *December 1952* n'est pas du tout une pièce de musique ; c'est quand elle est exécutée, une activité musicale. C'est alors l'exécution qui est composée plutôt que la composition exécutée » (Earl Brown, cité dans Bosseur 1992, p. 71).

Earle Brown refuse catégoriquement d'associer sa pièce au concept de forme ouverte, car elle « n'a pas de contenu identifiable », ce qui serait d'après lui est la condition minimale pour que l'on puisse parler de forme. Au contraire, « l'activité musicale » qu'il mentionne renvoie clairement à la pratique d'improvisation (une « exécution composée ») : c'est une musique de l'action. Ce qui importe, ce n'est pas tant la « partition » qui subsiste encore mais bien l'événement sonore. C'est ce changement de paradigme qu'explique très bien Stockhausen quand il expose son projet de musique intuitive, concrétisé entre autres par *Aus den Sieben Tagen* :

> « Il ne semble désormais plus y avoir grand sens à déterminer le son jusque dans ses dernières particularités physiques, si cela constitue pour l'interprète une exigence excessive. […] La musique n'est finalement plus décrite exclusivement comme un *phénomène sonore*. Ce développement tend vers une *écriture de projet*, qui transmet à l'interprète, au lieu d'une *prescription*, une *représentation* de la musique. On utiliserait des signes qui ne décrivent pas le phénomène sonore lui-même, mais la *direction* que peut prendre l'exécutant » (Cité dans Bosseur 1992, p. 107).

On trouve quelque chose d'assez semblable chez Mauricio Kagel, cette fois-ci à propos des partitions graphiques (on notera que le terme improvisateur y est pudiquement remplacé par celui d'interprète-compositeur…) :

> « La transposition de ces modèles graphiques en processus audibles est aussi un acte compositionnel et interprétatif dans lequel la représentation acoustique du compositeur graphiste est remplacée par la représentation acoustique ou l'invention sonore de l'interprète-compositeur. Dans les véritables modèles graphiques, il n'y a ni note explicative ni indication concernant l'interprétation » (Cité dans Bosseur 1992, p. 108).

---

indétermination. Pour approfondir la relation ambiguë de John Cage au concept d'improvisation, voir : FEISST, Sabine M., *John Cage and Improvisation : An unresolved Relationship*, *in* SOLIS, G. et NETTL, B., éd., *Musical Improvisation : Art, Education and Society*, Chicago, University of Illinois Press, 2009, pp. 38-51.

[49] BOSSEUR, Jean-Yves, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, Paris, Minerve, Collection Musique Ouverte, 1992. Cet ouvrage nous a été d'un grand secours dans la collecte de citations particulièrement éclairantes pour notre propos.

Comment doit-on interpréter une telle convergence dans certaines des préoccupations de toute une génération de compositeurs ?

3. Dahlhaus et la critique de l'improvisation

Carl Dahlhaus a consacré des analyses remarquables à ce retour de l'écriture d'action au cœur de la musique occidentale, que ce soit dans les partitions graphiques ou verbales, corrélé à un grand regain d'intérêt pour la pratique d'improvisation, notamment collective. Quelques remarques importantes parsèment à cet égard certains textes, d'abord indirectement, comme dans « La notation aujourd'hui » (1965) ou « Forme » (1966), puis plus directement, dans « La désagrégation du concept d'œuvre musicale » (1970-1971) et « Ehrard Karkoschka et la dialectique de la forme musicale » (1973) ; ces réflexions éparses trouvant leur synthèse dans « Composition et Improvisation » (1972)[50]. L'ordre des mots du titre de ce dernier article n'est d'ailleurs absolument pas anodin. Dans tous ces textes, il s'agit avant tout d'articuler le concept d'improvisation au contexte compositionnel qui est celui des années 1960.

Si Dahlhaus se saisit brusquement, et avec une certaine urgence (comme en témoigne le fait qu'il y revienne plusieurs fois, selon différents angles d'approche, dans une période assez resserrée), du problème de l'improvisation, c'est bien parce que celle-ci fait un retour remarqué sur le devant de la scène de la musique dite contemporaine, comme nous venons de l'indiquer précédemment. Autrement dit, ce n'est pas en tant que mode de production musicale, partagé par de nombreuses musiques traditionnelles ou par le jazz, que Dahlhaus aborde premièrement le phénomène de l'improvisation, mais en tant que symptôme d'une certaine crise de la composition occidentale classique.

Quel est donc ce contexte compositionnel ? Comment peut-on comprendre cette « tendance à l'improvisation » (Dahlhaus 2004 p. 192) qui se fait jour dans les années 1950-1960 ? Dahlhaus distingue au fil des textes cinq raisons possibles :

> 1) Une cause interne à l'évolution du langage musical : l'arrivée de l'improvisation, sous le nom de « forme ouverte » ou « musique aléatoire » serait le résultat direct d'une contradiction inhérente au sérialisme intégral[51] qui prévalait jusque là. Il était en

[50] Tous ces textes sont disponibles en français dans DAHLHAUS, Carl, *Essais sur la Nouvelle Musique*, Genève, Contrechamps, 2004.

[51] L'agencement de tous les paramètres du son (durée, hauteur, intensité, timbre) selon le principe sériel (la série étant une succession pré-établie et invariable), là où le dodécaphonisme se contentait d'organiser les douze demi-tons de l'octave tempérée.

effet impossible de déterminer par les principes sériels, à la fois les détails d'un texte musical et sa forme générale, celle-ci n'étant que le résultat presque fortuit (non contrôlé en tant que tel par le compositeur) de mécanismes de détermination locaux. Il est alors apparu comme une conséquence logique de laisser effectivement la forme non-déterminée et d'en confier la responsabilité à l'interprète se faisant alors improvisateur de cette forme.

2) Une raison musico-culturelle : l'intérêt de plus en plus manifeste de la musique savante contemporaine pour le jazz, où l'improvisation joue le rôle que l'on sait, en tant que forme d'expression artistique à part entière.

3) Une raison idéologique : l'improvisation serait la dernière manifestation de la logique d'émancipation qui a prévalu à certains moments de l'histoire de la musique (le paradigme en étant l'émancipation de la dissonance des années 1910). Elle est une émancipation de la logique sérielle, en revalorisant la dimension de spontanéité inhérente à l'acte créateur, là où la musique sérielle l'avait au contraire détruit par son formalisme combinatoire hyper-rigide. L'espoir est alors que cette spontanéité soit synonyme de contenu musical nouveau, voire révolutionnaire.

4) Une tendance dadaïste : l'improvisation est un des moyens privilégiés de se débarrasser du concept d'œuvre musicale. Celui-ci est en effet lié à un certain mouvement dialectique, déterminant dans l'histoire de la musique occidentale, entre les notions de composition et de notation ; s'en prendre violemment à la notation jusque là en vigueur, c'est donc remettre en cause la pertinence même du concept d'œuvre musicale. On voit ainsi se multiplier les partitions verbales ou les partitions graphiques, qui grèvent l'une et l'autre le lien constitutif entre texte et œuvre. Les partitions verbales (*Play !* de Christian Wolff, *Aus den Sieben Tagen* de Stockhausen, toutes deux de 1968), sont un avatar de l'écriture d'action, c'est-à-dire que le texte ne représente pas la structure de l'œuvre, l'évolution de configurations acoustiques au cours du temps, mais « prescrit les actions des exécutants » (Dahlhaus 2004 p. 141), un geste instrumental plus ou moins déterminé[52]. C'est donc évidemment le processus, l'exécution qui sont mis en avant au détriment de l'écriture du résultat. La partition graphique (*December 52* d'Earl Brown) substitue quant à elle un rapport *associatif*[53] au rapport *objet-signe* qui est traditionnellement celui en vigueur dans la notation de la musique classique occidentale. Dans les deux cas, ces partitions sont pensées comme

[52] Une partition en tablature pour guitare ressort clairement de cette catégorie.
[53] Rapport qui renvoie directement à la subjectivité de l'interprète…

des incitations à l'improvisation ; et dans les deux cas, il s'agit de *liquéfier* un texte musical considéré comme réification résistante au flux de la création musicale authentique.

5) Une raison sociologique : le retour de l'improvisation va de pair avec la mise au premier plan de l'interprétation par rapport à la composition, peut-être paradoxalement, car comme le remarque Dahlhaus, les promoteurs de l'improvisation, qui sont les compositeurs de l'avant-garde, détestent précisément la pratique du concert qui a rendu ce mouvement possible. L'idée qui l'a emporté dans le public, c'est que ce qui importe vraiment dans la musique, c'est ce qui n'est pas noté, ce qui est au-delà des notes ; et c'est précisément ce que va offrir l'interprète. L'intérêt pour l'improvisation participe donc d'un intérêt plus général, qui est celui d'un public toujours empressé de mettre « l'accent sur l'exécution et non sur l'œuvre » (Dahlhaus 2004, p. 198).

Dahlhaus est évidemment très sceptique face à cette improvisation envisagée comme panacée censée résoudre tous les maux de la musique contemporaine. Il s'attache en particulier à montrer les contradictions inhérentes à l'idée même d'introduire l'improvisation *dans* la composition, voire de remplacer celle-là par celle-ci. Il propose ainsi les trois arguments suivants :

1) L'improvisation est marquée par la « dialectique de la spontanéité et de la formule toute faite » (p. 197). Faire confiance à l'improvisation, c'est donc prendre le risque de voir surgir une multitude de *topoï*, là où l'on attend au contraire inouï et nouveauté.

2) L'improvisation obéit au « principe d'économie » (p. 195), c'est-à-dire qu'elle ne peut pas développer de manière équilibrée les différents aspects musicaux (mélodie, rythme, harmonie, timbre…). Ceci se comprend bien en raison des limitations cognitives imposées à l'improvisateur, qui doit créer son discours sur l'instant. Au contraire l'improvisation est plutôt « monolithique. Elle se concentre presque toujours sur un seul élément » (*ibid.*). Le but de l'improvisateur est alors de créer des effets de surprise en travaillant sur ce seul élément, élément qui doit se détacher de manière remarquable du reste de la trame musicale, quant à elle plutôt statique ou répétitive (la grille harmonique du *standard* de jazz, qui tourne en boucle). Voilà pourquoi l'improvisation tend à « juxtaposer des effets momentanés » (*ibid.*), et donc trouve sa réelle puissance lorsqu'elle se « concentre sur le détail » (p. 196). D'où l'absurdité des

formes ouvertes, qui veulent faire au contraire reposer sur les épaules d'un interprète-improvisateur la construction de la forme, en s'appuyant donc précisément sur le point faible de l'improvisation.

3) L'improvisation tend à favoriser les aspects périphériques des configurations musicales (timbre et intensité) au détriment des aspects centraux (hauteur et durée), parce que ce sont précisément les paramètres travaillés de manière privilégiée par l'exécutant-interprète. Elle ne peut donc prétendre se substituer à la composition savante. Elle modifie en effet de manière drastique le rapport de l'auditeur à l'œuvre exécutée. Au lieu de présenter à celui-ci une configuration de hauteurs et de durées (constitutive de la structure de l'œuvre) à même de se solidifier et de se présenter comme « objet » à la conscience de l'auditeur, l'improvisation cherche, en survalorisant les paramètres non structurants, « à raccourcir la distance avec l'auditeur, ou même à la supprimer » (p. 138), l'auditeur devant se retrouver « impliqué dans le processus musical » (*ibid.*), directement dans le flux, dans la pure matière sonore[54].

Nous nous sommes permis de rappeler ici certains des aspects centraux de la lecture dahlhaussienne du phénomène d'improvisation car ils nous semblent particulièrement éclairants pour comprendre ce « succès » de l'improvisation auprès d'une certaine musique contemporaine. Mais si Dahlhaus insiste sur l'intérêt développé par la musique contemporaine pour le jazz, il ne rend néanmoins pas compte du remarquable phénomène de convergence qui se produit à partir de la fin des années 1960 entre le Free jazz et cette musique contemporaine faisant appel à l'improvisation. Il est pourtant certain que la similarité des préoccupations qui animaient alors les promoteurs de ces deux « mouvements » ne pouvait aboutir qu'à un rapprochement entre l'improvisation « afrologique » et l'improvisation « eurologique »[55].

---

[54] Selon une opposition de catégories assez classique, renvoyant directement à l'opposition platonicienne de la forme et de la couleur, qui voudrait que les hauteurs et les durées soient du côté de la forme, tandis que timbres et intensités seraient du côté de la matière.

[55] Voir à ce sujet l'article de LEWIS, George, « Improvised Music after 1950 : Afrological and Eurological Perspectives », *Black Music Research Journal*, Vol. 16, n° 1, 1996. Ces deux néologismes renvoient à des systèmes de croyances, des ancrages socio-culturels, des communautés musicales spécifiques à chacune de ces deux « traditions ». Nous ne discuterons pas plus avant les thèses de Lewis, notamment la question de savoir s'il y a bien eu une sorte d'occultation (par l'historiographie dominante) des éléments proprement « afrologiques » qui ont irrigué le mouvement des musiques improvisées. Mais il montre également (LEWIS, George, « Afterword to « Improvised Music After 1950 » : The Changing Same », *in* FISCHLIN, D., et AJAY, H., éd., *The Other Side of Nowhere : Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004, pp. 163-172) les différences, musicales et idéologiques, qui ont existé au sein de la deuxième génération du Free jazz, entre la *Free music* largement européenne et les continuateurs afro-américains du Free jazz (comme l'AACM de Chicago) ; comme il l'explique très bien, la première rencontre organisée entre des musiciens issus de ces deux scènes, en décembre 1969 (ils s'ignoraient largement les uns les autres jusque là), n'a pas été de tout repos, malgré toutes les caractéristiques musicales partagées.

4. Convergences

C'est bien l'improvisation qui est au cœur de ce rapprochement, de cette convergence qui aboutit à la constitution de la *Free music* européenne et à ce qu'on appelle plus simplement par la suite « musiques improvisées » : logique de la liberté poussée à son terme dans le jazz et logique de la dissolution des notions d'œuvre et d'écriture dans la musique classique. Ces deux logiques se rejoignent sur le concept d'improvisation qui apparaît tout aussi central dans les deux domaines. Citons Denis Levaillant :

> « Nous voici donc au début des années 1970, en présence de deux courants que tout devrait opposer, mais que beaucoup trop de similitudes rendaient soudain perméables l'un à l'autre. Le terreau de cet échange fut l'improvisation, au sens où elle devint pour beaucoup, de façon tout à fait évidente et sans aucun remords, la meilleure manière possible de trouver le jeu, donc la collectivité, donc le plaisir partagé. « L'œuvre ouverte » tend vers elle, on l'a vu, comme une utopie. Le jazz s'en sert, lui, comme nécessité quotidienne » (Levaillant 1996, p. 52).

Cela aboutit à la constitution d'un groupe de musiciens « mixtes », ayant pratiqué à la fois l'improvisation libre dans la droite continuité du Free jazz américain et la musique contemporaine auprès de certains compositeurs d'avant-garde : Michel Portal, Vinko Globokar, Jean-Pierre Drouet, Jean-François Jenny-Clark, pour se limiter aux musiciens s'exprimant principalement en France. Ce sont eux, entre autres, qui vont contribuer à donner sa couleur spécifique à la *Free music* européenne, qui ne se contentera pas d'être un pâle décalque du Free jazz américain[56]. Le jazz n'est plus la seule référence de ces improvisateurs, la musique savante contemporaine y occupe également une grande place, ce qui apparaît très nettement dans le vocabulaire utilisé, dans le refus presque systématique d'une pulsation continue (trop associée au jazz, justement) et dans un certain souci formel (ce que Denis Levaillant appelle le « surcroît de culpabilités formalistes »). Mais c'est dans la fusion de ces deux influences (le Free jazz et la musique contemporaine euro-américaine des années 1950-1960) qu'on doit rechercher la spécificité des musiques improvisées.

Un autre trait remarquable de cette *Free music*, ou de la deuxième génération du Free jazz, c'est la tendance très forte qu'ont les musiciens à se constituer en collectifs ou groupes (relativement stables) d'improvisateurs : le New Phonic Art (France), Circle, l'AACM et l'Art Ensemble of Chicago (Etats-Unis), le Musica Elettronica Viva (Italie), l'AMM

[56] On sait que le jazz européen s'est toujours développé dans l'ombre intimidante de son grand frère américain. Il s'agissait avant tout pour les artistes européens d'imiter, le mieux possible, leurs aînés américains. Vincent Cotro a bien montré dans son livre *Chants Libres* que ce rapport change avec l'arrivée du free jazz : l'injonction de libération prôné par celui-ci est en quelque sorte prise au sérieux par les musiciens européens qui vont alors sortir de leur rôle d'émule.

(Angleterre)…[57] Il ne s'agit clairement pas d'une musique de soliste mais d'une musique collective qui renvoie à un double mouvement de contestation : la contestation de la figure du *leader* (en jazz) et celle de la figure du compositeur (musique contemporaine)[58]. Ces grands collectifs d'improvisateurs sont moins répandus aujourd'hui, peut-être aussi parce que c'est l'idée même de rencontre qui est souvent privilégiée dans l'improvisation collective libre (cf. *supra*). Mais le « petit groupe » (entre deux et cinq personnes) à la durée de vie parfois éphémère reste quelque chose d'extrêmement présent sur la scène des musiques improvisées.

Pour terminer sur ce point, ajoutons qu'au fil des années la référence au jazz s'est faite de plus en plus mince pour les musiciens pratiquant l'improvisation libre, de même que se sont assouplis les contraintes et le contrôle issus d'un langage post-sériel ; l'improvisation libre est presque devenue un genre en soi[59] (la sphère, ou plutôt la nébuleuse, tant les contours en sont indéterminés, des « musiques improvisées »). Là où l'improvisation était une modalité de l'action musicale, partagée par de nombreuses cultures (musique occidentale, jazz, musiques extra-européennes), elle est maintenant plutôt pensée comme genre, mais un genre d'une nature assez paradoxale puisqu'à la fois singulier (doté de ses propres codes, conventions stylistiques, acteurs… et à ce titre identifiable comme tel : « c'est de l'improvisation », ce qui, surtout dans les années 1960 est aussi une des manières de désigner l'avant-garde) et pluriel (en ce qu'il revendique la perméabilité aux autres genres, la capacité d'accueillir les pratiques improvisées existantes, dans leur multiplicité).

Les musiques improvisées d'aujourd'hui sont, en quelque sorte, bien symptomatiques du post-modernisme musical qui naît dans les années 1980, tant dans le jazz où il prend la forme d'une réaction (retour à une esthétique post-bop après le Free jazz et la fusion) que dans la musique classique contemporaine où s'épanouissent ironie, distanciation et citation. Les membres d'un même groupe d'improvisation libre peuvent venir d'horizons extrêmement variés : jazz, composition contemporaine, musique électronique, rock, hip-hop, musiques traditionnelles. Les improvisateurs se retrouvent donc face à un matériau culturel très riche

[57] À ce sujet, il faut citer la toute récente thèse de Matthieu SALADIN, *Esthétique de l'improvisation libre. Étude d'une pratique au sein des musiques expérimentales au tournant des années 1960-1970 en Europe*, Thèse de Doctorat en Esthétique, Université Paris I, 2010. L'auteur y étudie dans le détail les activités des ensembles AMM, Musica Elettronica Viva et Spontaneous Music Ensemble avant d'en dériver quelques unes des caractéristiques esthétiques et politico-idéologiques (les deux ensembles de caractéristiques étant en fait intimement liés) de l'improvisation collective libre à cette époque.

[58] Il ne faut pas bien sûr oublier le contexte socio-politique : l'idée même de vie en communauté comme expression du rejet d'un système économico-politique était assez répandue à la fin des années 1960…

[59] Il est d'ailleurs intéressant de mettre en parallèle le fait que quelque chose comme un genre de l'improvisation apparaisse avec l'autonomisation croissante du concept d'improvisation, mobilisé de plus en plus fréquemment comme concept opératoire pour comprendre divers phénomènes (l'organisation sociale, la conversation, la réponse aux situations d'urgence…).

dont les règles, schémas et conventions, d'origine idiosyncrasique, peuvent être tour à tour adoptés librement. Cette dernière génération de la musique improvisée est donc traversée par la tension entre le souvenir des avant-gardes passées (Free jazz et *Free music*), expressions improvisées en phase avec un certain modernisme de la musique contemporaine, et la tentation du post-modernisme qui se greffe sur une identité nominale de pratique (l'improvisation) entre différentes cultures.

La sphère actuelle des musiques improvisées se caractérise donc par une grande hybridation des genres musicaux (classique, jazz, rock, acousmatique) et des cultures (toutes les traditions musicales « du monde »). Cette forme d'improvisation étant libre, « non-idiomatique », elle pourrait s'accommoder de tous les idiomes : voilà une position qu'il n'est pas rare d'entendre aujourd'hui. L'universalité n'est donc pas recherchée du côté d'un langage musical particulier mais du côté d'un mode d'expression : l'improvisation, truchement idéal des rencontres interculturelles de toutes sortes[60]. L'improvisation libre ne serait donc pas tant aujourd'hui une *forme* qu'un *forum*, un lieu où explorer les interactions stratégiques, conflictuelles et coopératives.

E/ L'improvisation collective libre comme « Western Improvised Contemporary Art Music»

Maintenant que nous avons retracé à gros traits ce qu'est notre objet, et d'où il vient historiquement, nous pouvons tenter d'en livrer synthétiquement les traits essentiels. Michael Pelz-Sherman (1998)[61] a forgé l'acronyme WICAM (*Western Improvised Contemporary Art Music*) pour décrire le phénomène qui nous occupe ici. Nous pouvons tout à fait le reprendre à notre compte et nous suivons donc Pelz-Sherman dans ses justifications successives :

> 1) L'improvisation collective libre qui nous intéresse est un phénomène essentiellement occidental. On entend ainsi capturer deux idées : les régions dans lesquelles ces musiciens vivent et jouent sont l'Amérique (du Nord et du Sud), l'Europe, le Japon, l'Australie, Hong-Kong… ; et ce genre d'improvisation est à distinguer de ceux qui découlent directement d'une tradition musicale endogène. C'est

[60] Cela est sans doute lié à l'idée d'improvisation comme quasi-universel. Ce n'est certes pas le lieu de développer cette question, mais nous pouvons au moins indiquer notre franc scepticisme vis-à-vis de cette position.

[61] PELZ-SHERMAN, Michael, *A Framework for the Analysis of Performer Interactions in Western Improvised Contemporary Art Music*, Thèse de Doctorat, Université de Californie, 1998.

donc aussi une manière de souligner la dimension trans-culturelle, « mondialisée », de ce phénomène.

2) L'improvisation libre qui nous intéresse est une improvisation collective, de groupe. Pelz-Sherman (1998) propose d'appeler ce genre de musique « hétéroriginale » : les décisions qui façonnent cette musique découlent en effet des relations et interactions en temps réel *d'une multiplicité d'agents*. C'est un cas fondamentalement différent de la musique « monoriginale » qui découle de décisions prises *a priori* ou en temps réel *par un individu unique.*

3) L'improvisation collective libre qui nous intéresse est contemporaine. « Elle est créée est performée en ce moment par des artistes vivants travaillant en dehors de toute tradition pré-établie[62] » (Pelz-Sherman 1998, p. 6). Ce n'est pas un phénomène historiquement daté mais une pratique encore vive, peut-être même plus vive et protéiforme que jamais. Derek Bailey explique qu'il a écrit en 1980 son fameux livre, *L'improvisation : sa nature et sa pratique dans la musique* parce qu'il sentait que l'improvisation libre était déjà derrière lui, comme en perte de vitesse, que les conditions qui avaient permis son émergence étaient révolues. Or il constate dans la deuxième édition de 1993 qu'il n'en est rien, et qu'au contraire une multitude de jeunes musiciens qui n'ont pas de connexions directes avec les manifestations historiques de l'improvisation libre (Free jazz et *Free music* européenne) s'en sont emparés tout naturellement.
Il faut néanmoins nuancer ce que dit Pelz-Sherman sur le rapport à l'idée de tradition. Nous venons de voir que non seulement l'improvisation collective libre émanait d'une certaine tradition (le jazz) mais également qu'elle pouvait entretenir des rapports indirects (non endogènes, certes) avec une multitude d'idiomes.

4) L'improvisation collective libre qui nous intéresse est une musique d'art : « parce qu'elle est généralement produite dans les salles de concert, les théâtres ou autres scènes artistiques spécialisées, et pas en tant qu' « arrière-plan » d'une cérémonie religieuse ou traditionnelle, d'une performance théâtrale, de la projection d'un film ou

[62] « It is created and performed in the present-day era by living artists working outside any pre-established tradition ».

de tout autre contexte extra-musical[63] » (*ibid.*). D'autre part, les improvisateurs qui nous concernent ont souvent reçu une formation académique (formation d'instrumentiste classique, de compositeur, ou de jazzman[64]) avant ou simultanément à leur intérêt pour l'improvisation libre. Il s'agit donc d'un phénomène relativement institutionnalisé (comme en témoigne de manière paradigmatique sa reconnaissance par les établissements d'enseignement musical, la Classe d'Improvisation Générative du CNSMD de Paris créée en 1992 n'en étant pas la moindre manifestation) malgré les valeurs libertaires et/ou contestataires dont il se trouve encore chargé.

Après cette présentation/définition de notre objet, il est temps d'introduire la perspective qui va nous intéresser plus particulièrement dans ce travail : en quoi l'improvisation collective libre peut-elle être considérée comme un problème de coordination ? Et plus généralement, quels sont les mécanismes cognitifs particuliers qui sont mobilisés par les musiciens produisant ce genre d'improvisation ?

[63] « because it is generally performed in concert halls, theaters, or other specialized venues for the Arts, rather than as « background » for a religious or traditional ceremony, theatrical performance, film score, or other extramusical context ».

[64] Voire de rocker : on peut penser à la classe de guitare électrique de Gilles Laval au Conservatoire à Rayonnement Départemental de Villeurbanne, et à son atelier d'improvisation.

PREMIÈRE PARTIE : L'improvisation collective libre comme problème de coordination

Les contraintes que nous venons de faire peser sur notre objet amènent assez naturellement à considérer celui-ci comme ressortissant manifestement de la classe des problèmes de coordination : dans notre cas, c'est la conjonction entre la dimension interactive et collective du phénomène et l'absence de référent (support faisant l'objet d'une connaissance commune parmi les improvisateurs) qui autorise à envisager l'improvisation collective libre sous cet angle. Précisons tout de suite que cette absence de référent (tel qu'il a été défini en introduction) ne signifie aucunement que les musiciens ne disposent d'aucun outil pour affronter ce problème de coordination ; une bonne partie du travail entrepris ici consistera justement à examiner les différentes solutions qui s'offrent aux agents pris dans un problème de coordination, et à étudier ensuite lesquelles peuvent nous aider à comprendre les heuristiques cognitives effectivement déployées par les musiciens en situation d'improvisation collective libre. Mais avant d'en venir là, il nous faut introduire plus en détail la notion de problème de coordination.

A/ Qu'est-ce qu'un problème de coordination ?

Le philosophe David Lewis s'est vivement intéressé aux problèmes de coordination dans son ouvrage *Convention* (1969)[65]. Il commence celui-ci par l'examen de nombreux exemples qui permettent de mieux cerner cette question. En voici quelques uns :

1) Deux individus veulent se rencontrer. Peu importe où, ils doivent juste se voir. Toutefois, ils sont sans aucun moyen d'entrer en contact. Chacun doit donc choisir d'aller là où il pense que l'autre ira.
2) Deux individus sont en pleine communication sur leurs téléphones portables ; soudain, un problème technique (dont on ne connaît pas l'origine) conduit à l'interruption de la communication. Les deux individus souhaitent continuer cette conversation, et de plus, leurs forfaits étant illimités, ils ne se soucient guère de savoir qui rappelle l'autre. L'un doit appeler

[65] LEWIS, David K., *Convention : A philosophical Study*, Cambridge, Harvard University Press, 1969.

et l'autre attendre son appel. Si les deux individus font la même action, (attendre ou rappeler), la communication ne pourra pas reprendre.

3) Plusieurs personnes conduisent sur une route à deux voies. Ces personnes n'ont pas vraiment de préférences quant au côté de la route où elles doivent rouler, du moment que tout le monde choisit de conduire du même côté. Si certaines personnes conduisent à droite et d'autres à gauche, tout le monde est en danger de collision. Chacun doit donc choisir le côté où il conduit en fonction de ses attentes concernant les autres conducteurs : et il conduira donc à droite s'il imagine que tous les autres (ou la plupart) conduiront également à droite.

4) Supposez que nous puissions apprendre n'importe quelle langue. Chacun est relativement indifférent quant à la langue qu'il décide de parler, du moment que lui et son entourage aient choisi la même langue, rendant ainsi la communication facile.

Quels sont les points communs à toutes ces situations ?

1. Des situations stratégiques

> « Deux agents ou plus doivent chacun choisir une action parmi plusieurs alternatives. Souvent, tous les agents ont le même ensemble d'actions alternatives, mais ce n'est pas nécessaire. Les résultats que les agents veulent obtenir ou au contraire éviter sont déterminés conjointement par les actions de tous les agents. Le résultat d'une action quelconque que peut choisir un agent dépend donc des actions des autres agents. C'est pourquoi, comme nous l'avons vu dans tous les exemples, chacun doit choisir ce qu'il doit faire en fonction de ses attentes concernant les actions des autres[66] » (Lewis 1969, p. 8).

Ceci ne qualifie bien entendu en rien la spécificité du problème de coordination. Il s'agit simplement d'une manière de décrire la nature *stratégique* des situations rencontrées jusque-là. Pour le dire autrement, les problèmes de coordination ne se laissent pas penser comme des situations purement paramétriques, où le résultat dépend strictement de l'action d'un agent et de sa correcte évaluation des probabilités d'occurrence attribuées aux divers événements qui peuvent entrer en ligne de compte dans sa décision. Il s'agit au contraire de situations stratégiques, c'est-à-dire impliquant *plusieurs* êtres pensants, et même rationnels, qui se trouvent dans un rapport interactif. Un agent est dans une situation paramétrique quand le monde, l'environnement autour de lui est *passif* ; cet agent est au contraire dans une situation

[66] « Two or more agents must each choose one of several alternative actions. Often all the agents have the same set of alternative actions, but that is not necessary. The outcomes the agents want to produce or prevent are determined jointly by the actions of all the agents. So the outcome of any action an agent might choose depends on the actions of the other agents. That is why, as we have seen in every example, each much choose what to do according to his expectations about what the others will do ».

non-paramétrique, et donc stratégique, quand il est face à un environnement *actif* qui essaye d'anticiper ses propres actions, et fonde en conséquence ses propres actions. Mais cette interdépendance des décisions est en fait valable pour l'essentiel des situations impliquant plusieurs personnes.

Il faut donc spécifier davantage notre description du problème de coordination :

2. Des situations disposant d'équilibres

> « Certaines combinaisons d'actions choisies par les agents sont des *équilibres* : les combinaisons dans lesquelles chaque agent a fait aussi bien qu'il le pouvait étant données les actions des autres agents. Dans une combinaison d'équilibre, aucun agent n'aurait produit un résultat plus à son goût en agissant différemment, à moins que quelque autre agent ait également agi différemment. Personne ne regrette son choix après qu'il ait appris ce que les autres ont choisi[67] » (*ibid*., p. 8).

Mais c'est là encore insuffisant pour caractériser en propre nos problèmes de coordination. On peut en effet trouver facilement des situations (où les actions des agents sont toujours interdépendantes) disposant de tels équilibres, et qui n'ont pourtant rien à voir avec des problèmes de coordination, qui en sont même le contraire exact (on les appelle parfois des problèmes d'anti-coordination). Imaginons deux voitures qui se font face sur une même route où l'on ne peut pas passer à deux de front. Ces voitures sont pilotées par deux jeunes gens pressés de prouver leur virilité et leur courage envers le public réuni pour l'occasion. Quand le coup de feu retentit, les deux voitures foncent l'une vers l'autre. Chaque joueur (appelons les A et B) dispose de deux stratégies : continuer droit devant lui, quoi qu'il arrive ; ou se ranger sur le bas côté de la route au bout d'une certaine distance. Cette situation peut donc se résoudre de quatre manières différentes : ou bien A et B choisissent tous deux de continuer tout droit, et c'est le crash violent, la mort sans doute pour A et B ; ou bien A et B choisissent tous deux de se ranger sur le bas côté, et c'est la match nul, ni gloire, ni humiliation ; ou bien A choisit de continuer tout droit tandis que B choisit de se ranger sur le bas côté, et c'est la victoire de A et une humiliation sévère pour B ; ou bien c'est évidemment B qui choisit de continuer tout droit tandis que A choisit de se ranger sur le bas côté, et c'est alors B qui triomphe tandis que A quitte l'arène sous les huées du public. Chaque joueur classe très précisément les différents résultats de la même manière, du résultat recherché au résultat

[67] « Some combinations of the agent's chosen actions are *equilibria* : combinations in which each agent has done as well as he can given the actions of the other agents. In an equilibrium combination, no one agent could have produced an outcome more to his liking by acting differently, unless some of the other's actions also had been different. No one regrets his choice after he learns how the others chose ».

qu'on souhaite absolument éviter : Victoire>Egalité>Défaite>Mort. Etant donné ce classement, il n'est pas difficile de voir qu'une telle situation dispose de deux équilibres, c'est-à-dire de deux combinaisons d'actions telles que personne ne regrette son choix en prenant connaissance du choix de l'autre. Il s'agit évidemment des combinaisons : continuer tout droit/se ranger sur le bas côté ; et se ranger sur le bas côté/continuer tout droit. Quand A décide de continuer tout droit et qu'il se rend compte que B s'est rangé sur le bas côté, il ne peut rêver de meilleur résultat pour lui étant donné le choix de B (puisqu'il préfère la Victoire à l'Egalité) ; mais B également ne pouvait obtenir un meilleur résultat, étant donné le choix de A (puisqu'il préfère la Défaite à la Mort).

On voit bien que ce genre de situation diffère des problèmes de coordination décrits ci-dessus d'au moins deux manières : d'abord il semblerait que dans un problème de ce type, il soit préférable que les joueurs choisissent des stratégies différentes pour obtenir un résultat avec un semblant de bénéfice mutuel, porteur d'équilibre (même si cette *mutualité* du bénéfice est absolument relative : l'un des joueurs doit simplement s'estimer heureux d'avoir échappé au pire) ; ensuite, les intérêts des deux joueurs s'opposent tout à fait : pour que l'un triomphe, il faut nécessairement que l'autre soit humilié.

Examinons d'abord la première différence que nous venons de mentionner. Elle ne semble en fait pas essentielle. En effet, si dans la majorité des problèmes de coordination qui nous avons donnés en exemple, il s'agissait bien de choisir la même chose (le même côté de la route où conduire, la même langue à parler, le même endroit pour se retrouver), nous avons donné au moins un contre-exemple : dans le cas de la communication téléphonique interrompue, il s'agissait au contraire de choisir des stratégies différenciées (l'un rappelle tandis que l'autre attend). Bien sûr, on pourrait décrire les stratégies disponibles de telle manière que l'enjeu soit à nouveau pour les joueurs de choisir la même stratégie. Imaginons qu'au lieu de décrire le problème ainsi :

> P1 : La communication a été coupée. Chaque joueur peut ou bien rappeler l'autre ou bien attendre que l'autre le rappelle ;

nous le décrivions ainsi :

> P2 : La communication a été coupée. Chaque joueur peut ou bien rappeler si et seulement si il est celui qui avait appelé en premier lieu, ou bien rappeler si et seulement si il est celui qui n'avait pas appelé en premier lieu.

On voit bien que quand on utilise P1 pour décrire notre situation, la coordination a lieu si les joueurs choisissent deux stratégies différentes ; tandis que quand on utilise P2, la coordination a lieu si les joueurs choisissent la même stratégie. Il y a donc toujours un moyen pour décrire

les actions disponibles de telle manière que l'équilibre consiste précisément dans le choix d'actions identiques.

> « Nous pourrions dire que les problèmes de coordination sont les situations dans lesquelles les agents essayent d'atteindre l'uniformité d'action, chacun faisant ce que les autres feront. Mais c'est une chose dangereuse à dire, parce que ce n'est vrai que pour un problème de coordination dont les actions disponibles sont décrites de manière adéquate ; et parfois, les descriptions qui rendent cet énoncé vrai pourraient nous sembler contournées […]. Ce qui est important à propos de ces combinaisons uniformes qui nous intéressent, ce n'est pas qu'elles soient, sous certaines descriptions, uniformes, mais qu'elles soient des équilibres[68] » (*ibid*., p. 12).

3. Des situations où les intérêts sont communs

La vraie spécificité est donc encore à chercher ailleurs : dans un problème de coordination, les intérêts communs des agents prédominent largement (voire totalement) sur les intérêts divergents. Si les intérêts des agents sont strictement alignés, on pourra parler de problème de pure coordination : si l'on se rappelle notre premier exemple, cela signifie par exemple que l'endroit où l'on se retrouve importe peu, pourvu que l'on se retrouve. Si les intérêts des agents présentent quelques divergences, mais que l'intérêt commun prédomine, on parlera de problème coordination impure : dans le même exemple, chaque joueur préférerait que le lieu de rencontre soit plus près de son domicile que du domicile de l'autre ; mais ce qui importe fondamentalement, néanmoins, c'est de se retrouver. Les divergences sont donc secondaires par rapport à la convergence première des objectifs. Cela permet à David Lewis d'introduire la notion d'équilibre de coordination :

> « Un équilibre, on s'en rappelle, est une combinaison dans laquelle aucun n'aurait été mieux loti s'il avait décidé, et lui seul, d'agir autrement. Je définis un *équilibre de coordination* comme une combinaison dans laquelle aucun n'aurait été mieux loti si un agent *quelconque* avait agit autrement, que ce soit lui-même ou un autre[69] » (*ibid*., p. 14).

On voit très bien que selon cette définition, les équilibres du jeu décrit ci-dessus (les deux automobilistes se faisant face) ne sont pas des équilibres de coordination. En effet, si l'on regarde la combinaison <Continuer tout droit/Se ranger sur le bas côté>, il s'agit bien d'un

[68] « We might say that coordination problems are situations in which several agents try to achieve uniformity of action by each doing whatever the other will do. But this is a dangerous thing to say, since it is true of a coordination problem only under suitable descriptions of actions, and sometimes the descriptions that make it true would strike us as contrived […]. What is important about the uniform combinations we are interested in is not that they are, under some description, uniform, but that they are equilibria ».

[69] « An equilibrium, we recall, is a combination in which no one would have been better off had he alone acted otherwise. Le me define a coordination equilibrium as a combination in which no one would have been better off had any one agent alone acted otherwise, either himself or someone else ».

équilibre (étant donné le choix de B, A n'aurait pas pu faire un meilleur choix, et réciproquement), mais pas d'un équilibre de coordination : par exemple, si A avait agit différemment (si donc il s'était rangé sur le bas côté), les choses auraient été plus favorables à B (puisque celui-ci préfère le match nul à l'humiliation).

Néanmoins, David Lewis ajoute prudemment qu'il est faux de dire que tous les équilibres d'un problème de coordination doivent être des équilibres de coordination. D'après lui, il faut même « tolérer les équilibres de non-coordination dans les problèmes de coordination » (Lewis 1969, p. 15). Revenons à notre tout premier exemple : deux individus (A et B) doivent se retrouver quelque part, peu importe où. Imaginons que les individus aient le choix entre quatre lieux. Mais le dernier lieu est un peu particulier : c'est un fast-food, de sorte que chacun aime bien s'y rendre isolément, mais il ne préférerait pas, dans l'absolu, y retrouver l'autre, car il en ressentirait de la honte qui amoindrirait à la fois le plaisir qu'il a à retrouver son ami et le plaisir qu'il a à se rendre au fast-food. Les deux individus ont la même manière de classer les différents résultats qui peuvent naître de cette situation : Se retrouver dans un endroit qui n'est pas le fast-food>Aller tout seul au fast-food>Se retrouver au fast-food>Ne pas se retrouver. On voit bien que le résultat « Se retrouver au fast-food » est un équilibre, mais que ce n'est pas un équilibre de coordination. Toutefois, cela ne modifie en rien la nature du problème affronté par les deux individus : cela reste un problème de coordination, mais dont un des équilibres n'est pas un équilibre de coordination. Mais on comprend intuitivement que même en complexifiant ainsi les descriptions, en introduisant des cas spécifiques, en différenciant davantage les intérêts de chacun, on reste tout de même dans la même famille de problèmes.

Ce qui est plus gênant pour cette caractérisation, c'est qu'on peut très bien trouver des équilibres de coordination dans des situations très éloignées d'un problème de coordination, voire contraires. On peut imaginer une situation dans laquelle les intérêts sont absolument divergents mais qui dispose néanmoins d'un équilibre de coordination : pour une raison quelconque A veut se battre avec B et lui donne un rendez-vous dans une ruelle pour régler leur différend « entre hommes » ; mais A est beaucoup plus fort, de sorte que B ne pourra pas gagner contre A. B peut donc se terrer chez lui ou se rendre au rendez-vous. A, anticipant la pleutrerie éventuelle de son adversaire, peut se rendre au rendez-vous ou aller directement voir B chez lui. Mais B garde la porte close de sorte que A ne peut entrer chez lui pour le battre. Il y a donc quatre résultats possibles à cette situation : <A vient voir B/B reste chez lui> ; <A vient voir B/B va au rendez-vous> ; <A va au rendez-vous/B reste chez lui> ; <A va au rendez-vous/B va au rendez-vous>. Les trois premiers résultats sont également neutres

pour A et B ; en revanche, le quatrième résultat est absolument préféré par A tandis que B essaye de l'éviter à tout prix. Dans un tel cas, on voit bien que le premier résultat est un équilibre de coordination (personne n'aurait fait mieux si un des deux, peu importe lequel, avait choisi autre chose, en l'occurrence se rendre au rendez-vous) ; pourtant le problème n'a rien à voir avec les exemples de problèmes de coordination que nous avons donnés au début.

4. Des situations non-triviales

Il faut donc introduire une condition supplémentaire :

> « Tous mes exemples de problèmes de coordination ont au moins deux équilibres de coordination différents. Cette multiplicité est importante pour distinguer le caractère des problèmes de coordination, et devrait être incluse dans leur définition[70] » (*ibid*., p. 16).

Mais c'est encore trop peu car il est à nouveau possible de trouver des contre-exemples : ainsi, un des deux choix possibles pour l'un des joueurs peut être tellement mauvais qu'il peut tout aussi bien l'éliminer[71] ; dans ce cas où il n'y a plus que deux issues possibles, (et qui sont toutes deux des équilibres de coordination) il n'y a plus vraiment de *problème* de coordination, car le deuxième joueur n'a même pas besoin de prendre en compte, de tenter d'anticiper le choix de l'autre avant de prendre sa décision (puisque l'autre n'a en fait qu'un seul choix rationnel à faire). Il faut donc que la situation ne soit pas triviale, mais soit au contraire réellement problématique.
David Lewis introduit donc une ultime spécification :

> « Une combinaison est un équilibre si un agent l'apprécie *au moins autant* que tout autre résultat qu'il aurait pu atteindre étant donné les choix des autres. Appelons-la un équilibre *adéquat* si chaque agent l'aime *mieux* que tout autre résultat qu'il aurait pu atteindre étant donné le choix des autres […]. Je stipule […] qu'un problème de coordination doit contenir au moins deux équilibres de coordination adéquats[72] »
> (*ibid*., p. 22).

Il s'agit là d'une manière de garantir la non-trivialité de la situation considérée.

---

[70] « All my sample coordination problems have two or more different coordination equilibria. This multiplicity is important to the distinctive character of coordination problems and ought to be included in their definition ».
[71] C'était le cas dans l'exemple immédiatement précédent. B n'avait aucun intérêt à se rendre au rendez-vous ; s'enfermer à la maison lui garantissait au contraire un résultat favorable, quel que soit le choix de A. Il n'y a donc pas de réel problème de décision pour B.
[72] « A combination is an equilibrium if each agent likes it *at least as well as* any other combination he could have reached, given the other's choices. Let us call it a proper equilibrium if each agent likes it *better than* any other combination he could have reached, given the other's choices […]. I stipulate […] that a coordination problem must contain at least two proper coordination equilibria ».

La conjonction de toutes ces qualifications nous donne, d'après Lewis, une caractérisation suffisante de ce qu'est un problème de coordination.

5. L'improvisation collective libre satisfait ces différentes caractérisations

Si l'on récapitule, il apparaît clairement que nous pouvons faire entrer l'improvisation collective libre dans la catégorie des problèmes de coordination :

1) L'improvisation collective libre est une situation stratégique : elle implique par définition au moins deux musiciens, en rapport interactif (une action de *x* sur *y* implique une action de *y* sur *x*) ; et le choix d'un musicien ne prend son sens que par rapport aux choix des autres musiciens.
2) Les intérêts des musiciens coïncident largement dans ce type d'improvisation (même si pas entièrement, bien sûr, nous aurons l'occasion d'y revenir), pour la raison très simple que c'est d'abord la réussite du groupe, plutôt que la réussite individuelle, qui va être évaluée (par le public, notamment, mais également par les musiciens eux-mêmes, nous y reviendrons). Pour le dire de manière simpliste, mais relativement exacte : ou bien tout le monde est gagnant, ou bien tout le monde est perdant.
3) La situation d'improvisation collective libre n'est absolument pas triviale car, notamment en raison de l'absence de référent, il y a une quasi-infinité de solutions, c'est-à-dire d'équilibres adéquats de coordination satisfaisant de manière plus ou moins uniforme les préférences des différents musiciens.
4) On a vu que sous certaines conditions, on pouvait penser un problème de coordination comme un problème de choix uniforme (faire le même choix). Cette condition est bien sûr non essentielle, et même parfois franchement fausse. Mais il n'en reste pas moins qu'elle capture bien certains aspects d'un problème de coordination. De même, certaines des difficultés intuitives que l'on peut rencontrer dans l'improvisation collective libre se laissent bien penser de cette manière : quand il s'agit par exemple de se retrouver sur le *même* matériau musical, sur la même idée, alors qu'une multiplicité de matériaux hétéroclites sont en train de cohabiter…

Tout ceci pourrait bien sûr être discuté plus avant, même ce qui semble trivial comme le premier point (après tout, il y a peut-être des moments dans une improvisation collective libre où le raisonnement d'un musicien n'est plus du tout stratégique, par exemple quand des situations d'asymétrie notable, du type maître-esclave, s'instaurent) ; mais cela nous permet, au moins en première approximation, de franchir le pas et de penser l'improvisation collective libre comme un problème de coordination.

B/ De la stratégie à la théorie des jeux

Cela est resté comme un non-dit dans tout le chapitre précédent mais à peine le premier point soulevé (la nature stratégique du raisonnement), nous aurions pu placer notre discussion sur le terrain de la théorie des jeux. C'est d'ailleurs fort naturellement dans cette perspective que se place David Lewis dans son analyse des problèmes de coordination. Présentons d'abord en quelques mots ce qu'est la théorie des jeux ; et comme celle-ci s'inscrit dans le cadre plus général de la théorie du choix rationnel, il n'est peut-être pas inutile de commencer par là.

1. Quelques rappels sur la théorie des jeux

Quand un agent s'apprête à prendre une décision, il s'apprête également à modifier l'état du monde actuel, en optant pour un des possibles qui s'offrent à lui et en le faisant advenir au réel, créant ainsi un nouvel état du monde, appelé résultat de son action. Le choix d'un agent s'opère sur un ensemble d'états du monde possibles ordonné selon des conditions de complétude (pour toute paire d'alternatives *a* et *b*, ou bien l'agent préfère *a* à *b*, ou bien il préfère *b* à *a*, ou bien il ne fait pas de différence entre *a* et *b*), de transitivité (si un agent préfère *a* à *b* et *b* à *c*, alors il préfère *a* à *c*) et d'indépendance au contexte (si un agent préfère *a* à *b* parmi un ensemble d'alternatives A, alors il préfèrera *a* à *b* pris au sein d'un ensemble élargi d'alternatives A'). Cet ensemble ordonné constitue les préférences de l'agent ; et la décision rationnelle d'un agent est celle qui le conduit à réaliser l'un des états du monde qu'il préfère (il peut en effet y en avoir plusieurs), relativement à sa connaissance et à ses croyances au moment de l'action.

On peut ensuite créer une *fonction d'utilité*, qui assigne un indice numérique à chaque état du monde possible, mais aussi à chaque loterie[73], et qui se substitue au système des préférences de l'agent (plus l'agent préfère un état du monde, plus celui-ci se voit assigné un nombre élevé). Formellement, les décisions qui maximisent cette fonction d'utilité sont donc des décisions rationnelles : le choix de A, parmi l'ensemble possible des actions {A, …, Z}, dont découlent avec confiance les états du monde {*a*, …., *z*}, est un choix rationnel si aucun état du monde n'a un plus grand indice d'utilité pour l'agent que *a*.

C'est à la théorie des jeux que revient la tâche de fournir le cadre pour modéliser les décisions stratégiques (c'est-à-dire les décisions dont la pertinence pour l'agent dépend des décisions que prendront les autres agents). Il s'agit d'une théorie mathématique qu'on peut appliquer à n'importe quelle interaction sociale impliquant au moins deux « décideurs » (*les joueurs*), ayant chacun au moins deux possibilités d'action (*les stratégies*), de telle sorte que le résultat dépend des choix stratégiques de tous les joueurs, chaque joueur ayant des préférences bien définies parmi les états du monde possible, permettant l'assignation d'utilités (*le gain*).

Un jeu est donc une abstraction mathématique qui fonctionne comme une idéalisation d'une interaction sociale donnée. Les inférences que l'on tire de ce jeu par le raisonnement logique ne s'appliquent alors qu'au jeu lui-même, pas à la situation sociale qu'il est censé capturer ; la pertinence du jeu dépend de la précision de la modélisation opérée (c'est-à-dire que l'on a retenu les propriétés importantes de l'interaction, écarté les traits non caractéristiques, et que l'on réussit à en tirer des conclusions non triviales).

La théorie des jeux est néanmoins fondamentalement ambiguë dans sa finalité à la fois normative : elle dit comment les agents doivent, ou du moins devraient, agir ; et descriptive : on reconnaît les hypothèses de rationalité limitée tout en considérant que ces hypothèses ne sont pas incompatibles avec le fait que les agents cherchent bel et bien à agir rationnellement ; la théorie des jeux a donc un second objectif : réaliser des prédictions testables, ce qui fonde un versant plus expérimental de la théorie de jeux.

Depuis la fin des années 1970, la théorie des jeux s'est imposée comme l'outil majeur pour analyser les situations dans lesquelles la meilleure action que peut entreprendre un agent donné dépend des actions qu'entreprendront les autres agents, et réciproquement. Mais les intuitions que capture la théorie des jeux sont assez anciennes. Avant sa formalisation mathématique (quoique encore très incomplète, rendant la théorie peu mobilisable) par John von Neumann et Oskar Morgenstern dans *Theory of Games and Economical Behavior*

[73] Par exemple quand nous disons : « Si je fais L, il y a 30 % de chances que *a* soit le cas et 70 % que *b* soit le cas », il faut également pouvoir attribuer un indice d'utilité à cette loterie L.

(1944)[74], les philosophes, notamment lorsqu'ils discutaient de problèmes politiques, utilisaient déjà des petits scénarios, ou des anecdotes historiques, faisant penser, comme un plagiat par anticipation digne de Perec, à de la théorie des jeux.

2. Précédents historiques

Ainsi dans le *Lachès*, Platon met en scène Socrate se rappelant un épisode fameux de la bataille de Delion. Imaginez un soldat sur la ligne de front avec ses camarades, attendant de repousser une vague ennemie. Voici le raisonnement qu'il peut tenir : si la défense est un succès, ce ne sera pas fondamentalement grâce à moi ; en revanche, si je reste, il y a une probabilité non négligeable pour que je me fasse tuer ; de plus, si l'ennemi gagne la bataille, mes chances de me faire tuer sont encore plus fortes, et le jeu n'en vaut de plus pas la chandelle puisque la défense ne tiendra pas de toutes façons. En suivant ce raisonnement, le soldat a mieux fait de quitter immédiatement le champ de bataille, quelle que soit l'issue de celle-ci : si c'est la victoire, ce n'est pas sa présence qui aura été déterminante ; si c'est une défaite, il risque de se faire tuer. Le problème, c'est que si tous les soldats raisonnent de la même manière, ce qui semblerait rationnel, il est absolument certain que la bataille sera perdue, par désertion pure et simple. Que se passe-t-il alors ? D'après Platon, il est certain que si les soldats ont conscience de ce raisonnement, ils vont aussi penser que les autres peuvent également suivre ce raisonnement, et donc en anticiper le résultat (la fuite). C'est donc la panique qui guette si l'on suit ce raisonnement : d'où l'interrogation que mène Socrate sur le rapport du courage à la raison.

Bien plus tard, Rousseau présente dans le *Contrat Social* un scénario paradigmatique du problème de la coopération sociale qui se heurte toujours à des intérêts individuels immédiats. Deux individus partent à la chasse au cerf. Pour attraper un cerf, il faut être deux ; mais cela permet ensuite de nourrir quatre personnes. L'endroit où ils partent à la chasse est un terrain très giboyeux : il y a notamment beaucoup de lièvres. Il est beaucoup plus facile d'attraper un lièvre, on peut le faire tout seul : néanmoins capturer un lièvre ne permet de nourrir qu'une seule personne. Chaque chasseur fait le guet séparément, sans communication possible avec son comparse. Et régulièrement, il voit passer des lièvres. Doit-il abandonner son poste pour partir à la chasse au lièvre ? S'il ne le fait pas, il prend le risque que l'autre le fasse : et dans

[74] VON NEUMANN, John et MORGENSTERN, Oskar, *Theory of Games and Economic Behavior*, Princeton, Princeton University Press, 1944.

ce cas, il devra faire disette le soir, car il lui sera impossible de capturer le cerf à lui tout seul. Un des choix est donc plus risqué, mais plus rentable (continuer à faire le guet en espérant que son comparse fasse de même, pour ramener beaucoup de nourriture) ; et l'un des choix amène un bénéfice certain, mais plus modeste (partir chasser le lièvre ; quoi que fasse l'autre, la nourriture pour une personne est certaine au bout du compte).

La théorie des jeux permet de formaliser, de modéliser ce genre de situations qui ont fait les beaux jours de la philosophie politique. Il faut également citer aux rangs des précurseurs (au moins du point de vue du rapport qui existe entre théorie des jeux et théorie économique) les économistes Cournot (qui traite un fameux problème de duopole) avec ses *Recherches sur les principes mathématiques de la théorie des richesses* (1838) et Edgeworth (qui lui examine le mécanisme de la concurrence du point de vue du monopole bilatéral), auteur d'un *Mathematical Psychics* (1881) :

> « Tous deux font partie de cette petite minorité d'esprits qui s'est efforcée, au cours du XIX^{ème} siècle, d'appliquer le raisonnement mathématique à l'économie […]. Plus précisément, [Edgeworth] hérita de l'usage original que Cournot faisait des mathématiques pour poser et résoudre des problèmes de théorie économique. Négligeant la signification des valeurs numériques assignées aux symboles mathématiques, Cournot cherchait, au moyen de la formulation algébrique, à dégager des propriétés économiques générales dont la validité dépasse celle des valeurs numériques particulières qui lui sont associées » (Schmidt 2001, p. 383)[75].

3. Figures notables

Enfin, il est nécessaire pour compléter ce petit tour d'horizon historique de mentionner les grandes figures qui ont contribué au développement de la théorie des jeux depuis l'ouvrage inaugural de von Neumann et Morgenstern : John Nash, auteur du premier théorème d'existence générale de la théorie des jeux, qui a démontré que tout jeu, quel que soit le nombre de joueurs, possède au moins une solution (ces solutions sont les équilibres de Nash) ; Robert Aumann, qui a formalisé la notion de connaissance commune (centrale en théorie des jeux, nous y reviendrons), et qui s'est intéressé de près au problème des jeux répétés (joue-t-on à un jeu de la même manière la première fois et la centième fois ? Et surtout, comment joue-t-on à un jeu la première fois quand on sait que cent autres « parties » vont s'ensuivre ?) ; et enfin John Harsanyi qui a étudié les jeux à information incomplète, apport essentiel car les situations que sont censées capturer ces jeux (celles où les motivations d'un

[75] SCHMIDT, Christian, *La théorie des jeux : Essai d'interprétation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

des acteurs sont cachées, par exemple) sont bien plus répandues que celles capturées par les jeux à information complète. Ces trois personnes ont joué un rôle déterminant dans la percée que connaît la théorie des jeux, notamment en économie, mais pas seulement, depuis une trentaine d'année.

C/ Musique et théorie des jeux : le précédent de Xenakis

Convoquer comme nous venons de le faire, au moins indirectement (par le biais de l'examen de la catégorie du problème de coordination), la théorie des jeux dans le champ d'une étude sur un objet musical devrait immanquablement faire penser à certains travaux (et à certaines compositions) de Iannis Xenakis. On sait en effet que celui-ci a utilisé la théorie des jeux pour produire des structures musicales inédites ; il a d'ailleurs consacré à cette question un chapitre de ses *Musiques Formelles* (1963)[76], examinant entre autres sa pièce pour deux orchestres *Duel* (1958-1959). Comment cette pièce fonctionne-t-elle ?

Chaque chef d'orchestre dispose du même ensemble de six stratégies musicales qu'il peut faire adopter à son orchestre : « un nuage de grains sonores » (*pizzicati*, coups d'archet très brefs) ; des « tenues de cordes en parallèle avec fluctuations » ; des « réseaux de *glissandi* aux cordes entrecroisés » ; des « percussions stochastiques » ; des « instruments à vent stochastiques » ; et enfin le « silence » (Xenakis 1963, p. 141).

Toutes ces stratégies sont écrites scrupuleusement sur partition ; le chef peut de plus commencer à n'importe quel endroit au sein de chaque stratégie, sans que cela modifie la nature globale de la stratégie. Cela permet d'obtenir beaucoup de variété de surface dans la partition tout en restant dans un cadre limité (et donc relativement simple mathématiquement) à six stratégies. Chaque chef joue à tour de rôle et maintient sa stratégie jusqu'à ce que ce soit de nouveau à lui de jouer ; on entend donc tout le temps des superpositions d'événements.

Xenakis évalue ensuite les différentes combinaisons (ou superpositions) de stratégies possibles sur une échelle qualitative ramifiée qui va de « passable » à « très bon ». Il faut alors passer de cette base qualitative et subjective à une véritable matrice des gains numérisée qui permet d'attribuer un certain nombre de points aux différents « coups » joués par les chefs. Deux conditions sont impératives pour le bon fonctionnement de la matrice : le jeu ne doit pas être trop avantageux pour un des joueurs (un des joueurs ne doit pas avoir plus de chances que l'autre d'obtenir un bon résultat) ; et le jeu ne doit pas comporter de stratégies trop simples

[76] XENAKIS, Iannis, *Musiques Formelles*, Paris, Éditions Richard Massé, 1963.

(par exemple si un joueur n'a jamais intérêt à adopter un des événements, ou si au contraire un événement aboutit systématiquement à un résultat avantageux pour un des joueurs) : il en découle que l'équilibre du jeu doit être un équilibre en stratégies mixtes[77].

Cela oblige à une rupture de la commutativité des couples de stratégies : ainsi, quand X joue la stratégie II contre la stratégie IV de Y, il perd 1 point ; en revanche, quand Y joue la stratégie II contre la stratégie IV de X, il gagne 3 points. Cela peut sembler incohérent, car on a l'impression intuitive que le résultat sonore sera sensiblement le même dans les deux cas, et donc que le coup devrait être évalué de la même manière (rappelons-nous qu'au départ, c'est le jugement de Xenakis quant à l'intérêt des différentes *combinaisons* d'événements qui permet de construire la matrice des gains). Mais Xenakis y voit plutôt une manière d'enrichir le jeu, en l'orientant d'une certaine façon ; et en effet, les raisonnements ne peuvent et ne doivent pas être symétriques selon qu'on est X ou Y.

Face à cette partition, trois remarques s'imposent :

1. Un cadre compositionnel traditionnel

D'abord, nous sommes toujours dans le cadre traditionnel de la composition savante. En effet, l'organisation du matériau musical est toujours de la responsabilité du compositeur, et non des interprètes (les chefs d'orchestre), même si l'on est tenté de croire le contraire. En effet, tout ce qui est demandé aux interprètes, c'est d'être rationnels (en plus de leurs qualités inhérentes de chef d'orchestre, bien entendu) ; ils n'ont pas à se préoccuper de l'intérêt relatif des différentes combinaisons. Si la matrice des gains a été bien pensée, un « coup » musicalement intéressant devrait immédiatement se voir valorisé ; ce ne sont donc pas des préoccupations musicales et compositionnelles qui guident l'interprète mais ses capacités de calcul et d'anticipation, ainsi que sa volonté de maximisation de ses intérêts. La tâche du compositeur est donc immense : outre l'écriture des différentes tactiques proposées aux interprètes, qui doivent déjà comporter un intérêt intrinsèque, il doit en plus veiller à ce que la matrice des gains favorise les superpositions et enchaînements pertinents. La matrice des gains est en fait une véritable partition implicite : c'est elle qui règle, au sens propre, le devenir de la

[77] Une stratégie mixte est une distribution de probabilités sur l'ensemble des stratégies pures, ou tactiques, dont dispose l'agent. Dans le cas qui nous intéresse, cela veut dire que le joueur X, par exemple, doit « jouer les tactiques I, II, III, IV, V, VI, dans les proportions 18/58, 4/58, 5/58, 5/58, 11/58, 15/58 respectivement » (Xenakis 1963, p. 144). On comprend aisément qu'un tel calcul est beaucoup trop complexe à faire en temps réel pour un chef d'orchestre de plus soumis aux exigences de son rôle d'interprète. C'est une double garantie : à la fois d'un renouvellement des réalisations d'une exécution à l'autre ; et d'une grande dynamique à l'intérieur de chaque exécution permettant « erreurs » et retournements de situation.

composition, et sa réussite formelle. D'après Xenakis, la réalisation sonore d'une pièce comme *Duel* découle donc « de la volonté des deux chefs d'orchestre […] et de la volonté de l'auteur, le tout en une harmonie dialectique supérieure » (*ibid.*, p. 138). Mais il faut bien comprendre que la « volonté des deux chefs d'orchestre » est, en dernier ressort, une volonté d'interprète (disposant tout de même de quelques libertés, comme dans certaines œuvres *ouvertes*, puisqu'ils peuvent faire exécuter les tactiques en commençant et en terminant à différents endroits).

2. Un usage prescriptif de la théorie des jeux

Ensuite, la théorie des jeux est utilisée de manière prescriptive. Nous avons évoqué ci-dessus l'ambiguïté inhérente à la théorie des jeux, à la fois normative et descriptive. Ici, il n'y a pas vraiment d'ambiguïté : on ne tente pas de modéliser par une matrice des gains un comportement observé, en l'occurrence celui de deux chefs d'orchestre se livrant à une joute de virtuosité. Il s'agit au contraire pour les joueurs de se conformer à la matrice des gains, et ce de deux manières : d'abord en acceptant le règlement proposé par la matrice (c'est-à-dire en étant de *bons* joueurs, qui suivent le décompte des points prévus par le jeu) et éventuellement incarné par un arbitre ; et ensuite en tentant de s'approcher de la stratégie rationnelle déductible de la matrice. Ne pas accepter la première condition, ce serait littéralement se placer hors-jeu et donc en fait ne pas interpréter l'œuvre *Duel* (en tant que la matrice fait partie de l'œuvre) ; ne pas accepter la seconde condition, ce serait remettre en cause l'autorité du compositeur qui a précisément construit cette matrice pour valoriser les « coups » musicalement et esthétiquement intéressants. A la lecture de la matrice, il est possible *en droit* de dire ce qui est *rationnel* ; et l'on attend des joueurs qu'ils se conforment à cette rationalité, car c'est d'elle que découlera le *beau* (du moins si le compositeur a bien fait son travail). Là encore, nous sommes donc parfaitement dans la logique de la composition savante qui livre à ses interprètes un texte *normatif* ; la matrice des gains n'est qu'un appendice textuel finalement parfaitement homogène avec le reste de la partition. La théorie des jeux est utilisée pour renouveler le processus compositionnel (et les structures sonores qui en découlent), pas pour le remettre en cause. Xenakis reconnaît d'ailleurs que cette musique reste fondamentalement monoriginale (pour reprendre le terme de Pelz-Sherman) :

> « L'intérêt fondamental […] résiderait dans le conditionnement mutualiste entre les parties, conditionnement qui tout en respectant la diversité plus grande du discours musical et une

> certaine liberté des joueurs, impliquerait une *influence forte d'un auteur unique* » (Xenakis 1963, p. 140, c'est nous qui soulignons).

3. Une musique hétéronome

Enfin, il s'agit là d'un essai de musique *hétéronome*, que Xenakis oppose au genre des musiques autonomes. Celles-ci sont marquées par l'existence éventuelle de conflits internes, c'est-à-dire d'oppositions

> « entre la réalisation sonore et le schème symbolique qui lui sert de trame […]. De façon générale nous pouvons admettre que la nature des oppositions d'ordre technique (instrumentale et de direction) ou même de celles se rapportant à la logique esthétique du discours musical, est interne aux œuvres écrites jusqu'ici. Les tensions sont enfermées dans la partition » (*ibid*., pp. 137-138).

Si conflit il y a, c'est donc entre la réalisation, voire l'intention, de l'interprète et l'intention du compositeur, *via* la partition.

Comme l'on pouvait s'y attendre, les musiques hétéronomes sont donc marquées par l'existence de conflits *externes*, par exemple entre deux musiciens. Xenakis se réclame d'ailleurs de certaines traditions disposant d'après lui de systèmes de joutes musicales. Ce point nécessite toutefois quelques précisions.

D'abord, il est évident que des traditions artistiques agonistiques existent : ce sont les joutes verbales qui viennent immédiatement à l'esprit, du *hainteny* malgache aux *battles* du hip-hop. Dans le domaine musical, et plus près de nous, ce sont les *trading-fours* des jazzmen, directement hérités des *dozens* (ces duels d'insultes[78]) des ghettos afro-américains du début du XX^{ème} siècle. On peut d'ailleurs penser comme Christian Béthune (2004)[79] que la dimension agonistique (entre autres articulée à la question de l'imitation) est un des traits fondamentaux du jazz. Mais on ne doit pas non plus confondre ce qui est de l'ordre de la joute (la *battle* du hip-hop) dont on mesure l'authenticité par l'impact social du résultat du jeu au sein d'une communauté (humiliation du vaincu, triomphe du vainqueur) et ce qui est de l'ordre de la *mise en scène* de la joute, survivance d'une pratique qui a perdu, en grande partie, sa signification sociale.

C'est bien de ce genre de mises en scène, dont la traduction sonore la plus répandue consiste en une alternance de phrases virtuoses, qu'il s'agit dans les exemples auxquels pense Xenakis

[78] Voir à ce sujet VETTORATO, Cyril, *Un monde où l'on clashe : La joute verbale d'insultes dans la culture de la rue*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2008.
[79] BÉTHUNE, Christian, « Le jazz comme oralité seconde », *L'homme*, n° 171-172, 2004.

(les joueurs de tabla ou de sarod indiens). Le genre de « décrochage » rythmique dont il parle, par exemple quand un joueur surimpose un autre cycle rythmique au cycle en cours ou qu'il propose une autre décomposition métrique du cycle en cours, ce qui conduit à obscurcir considérablement la sensation de pulsation, ne doit surtout pas « déstabiliser » l'autre musicien. La tension musicale prend certes la forme d'une lutte, mais personne ne souhaiterait que l'autre perde pied et ne sache plus où se trouvent les temps : ni les musiciens, ni le public qui assiste à la performance. Preuve s'il en est que la situation n'est pas réellement agonistique : il ne s'agit pas de déclarer un vainqueur et un perdant à l'issue de la performance ; ce sont plutôt les musiciens qui, par cette joute, doivent collectivement porter la performance vers de nouveaux sommets de virtuosité.

Finalement, le terme « hétéronome » n'est peut-être pas le plus approprié pour désigner une pièce comme *Duel*. En effet, si celle-ci est bien une pièce agonistique[80], on pourrait soutenir qu'il s'agit néanmoins d'une musique autonome, en ce que ce que le conflit véritable est interne, pensé et élaboré par la volonté unique du compositeur (mais certes avec de nouvelles techniques de composition musicale). Cela étant, on peut tout de même dire que si *Duel* est une pièce de musique hétéronome c'est en un autre sens, en tant qu'elle obéit à des lois extérieures, en l'occurrence aux lois de la théorie des jeux.

En revanche, à notre sens, l'improvisation collective libre se laisserait tout à fait caractériser comme « musique hétéronome », précisément parce que « le jeu d'une des parties influe et conditionne celui de l'autre et réciproquement » (*ibid*., p. 138), et parce que, à défaut de divination ou de parfaite transparence des intentions, chacun est sans cesse dépendant du choix des autres, et donc soumis à d'autres volontés que la sienne ; et ceci sans qu'il y ait de volonté supérieure réconciliatrice, comme l'est la volonté du compositeur dans la pièce de Xenakis.

D/ Improvisation et théorie des jeux

Cela aurait-il un sens de mobiliser la théorie des jeux dans une étude sur l'improvisation collective libre ? Pourquoi donc essayer de penser une situation musicale qui fait de la pure spontanéité son credo avec la théorie des jeux qui est une théorie du choix rationnel, de la décision stratégique dans des situations hautement interactives entre agents également

[80] Il y a un gagnant et un perdant, et Xenakis insiste pour que le fait même de la victoire fasse partie de l'exécution de la pièce : proclamation des résultats par l'arbitre, remise de coupe, pénalités pour le perdant…

rationnels ? Certes, l'improvisation est étymologiquement « im-prévue », c'est-à-dire qu'elle n'a pas de prétexte, d'éléments préétablis utilisés pour en déterminer le cours. Mais c'est précisément pour cette raison que les interactions entre musiciens sont bien plus grandes que dans l'interprétation d'une musique écrite où l'existence de la partition surimpose un temps éternel (connaissance du passé et du futur, réversibilité des événements) à la temporalité dirigée de l'exécution. Au contraire, l'improvisation est tout entière dans le présent de la performance (ce qui n'exclut pas, bien sûr, la notion de mémoire), un présent marqué par les *choix* permanents des improvisateurs entre des stratégies musicales qui peuvent sembler également pertinentes ; et c'est la compatibilité de ces choix entre eux qui constitue le critère de pertinence esthétique. Plus l'improvisation est interactive, plus l'information va être « rafraîchie » c'est-à-dire réévaluée, selon ce même critère de pertinence esthétique, par les joueurs, conduisant ainsi à de nouveaux choix stratégiques. D'où l'appel à la théorie des jeux pour penser une « improvisation rationnelle » (ou tout du moins la face rationnelle de l'improvisation), situation collective dont les maîtres mots seraient bien interaction et décision consciente. Nous suivons donc volontiers ici une improvisatrice chevronnée comme Joëlle Léandre[81] qui confiait récemment dans un livre d'entretiens : « Je crois beaucoup en l'individu qui a conscience de tous ses gestes, ses pensées, pleinement responsable » (Léandre 2008, p. 77).

Nous n'aurions donc pas trop besoin de forcer le trait pour faire de l'improvisation collective libre un des objets de la théorie des jeux. Mais encore faudrait-il savoir quel usage on entend faire de la théorie des jeux ; et plus spécifiquement, à quelle branche de la théorie des jeux on peut rapporter notre objet.

Disons-le d'entrée, un usage de type prescriptif nous semble tout à fait exclu. Cet usage prescriptif peut s'entendre de deux manières : d'abord, comme Xenakis, on peut construire une matrice associant des couples de stratégies musicales pré-définies à certains gains chiffrés, à laquelle les improvisateurs doivent se soumettre (c'est la matrice qui prescrit ce qu'il est bon de faire) ; mais on peut aussi imaginer que d'une manière ou d'une autre, l'on dispose d'une abstraction suffisamment fine, par la théorie des jeux, de ce qui se passe lors d'une improvisation collective libre : on pourrait alors passer de l'usage descriptif (aboutissant à la modélisation) à l'usage prescriptif (les improvisateurs doivent se conformer à ce modèle, du moins s'ils sont rationnels) de la théorie des jeux. Répondons donc successivement à ces deux points.

[81] LÉANDRE, Joëlle, *À voix basse*, Paris, Éditions MF, 2008.

1. D'une matrice de l'improvisation libre

En ce qui concerne la première idée, elle nous ferait sortir à coup sûr du terrain de l'improvisation collective libre à proprement parler ; tout simplement parce que la matrice se constituerait en référent commun (ne serait-ce qu'en prescrivant un ensemble nécessairement fini de stratégies qui seront de la connaissance commune). Cela ne signifie pas que l'idée en tant que telle soit inintéressante. Nous avons d'ailleurs pu proposer ce genre de jeu d'affrontement improvisé entre deux joueurs lors d'une séance du *workshop* « *Zam Labor* » à Cologne en octobre 2008, consacrée aux rapports entre improvisation et théorie des jeux[82]. Les difficultés à résoudre étaient toutefois innombrables. Il fallait d'abord imaginer un nombre déterminé de stratégies qui permettent de capturer un large éventail du vocabulaire de chaque improvisateur. Nous avons donc substitué aux six « tactiques » écrites sur partition de Xenakis quatre « attitudes » globales d'improvisateur (sans rentrer du tout dans la spécification du matériau musical à employer) : « restant statique », « développant », « imitant l'autre », « contrastant l'autre ». Il fallait également construire le système des gains de la matrice, en évitant le même genre de problèmes qu'avait dû éviter Xenakis : un jeu déséquilibré en faveur d'un des joueurs, ou l'existence de stratégies dominées (c'est-à-dire de stratégies qu'un joueur rationnel n'aurait aucun intérêt à adopter). Ces paiements devaient de plus être liés à l'intérêt musical du résultat provoqué par la combinaison des stratégies adoptées par les improvisateurs. Mais étant donné le caractère générique, de nos stratégies, cela n'avait rien d'évident *a priori*, sans prendre en compte la personnalité et le vocabulaire des improvisateurs-joueurs. Enfin, il fallait rendre compte de la nature conflictuelle du jeu : les paiements des joueurs devaient donc être différenciés, bien qu'ils soient co-responsables du résultat musical effectivement entendu. Une possibilité pour cela est de prendre en compte le fait que certaines stratégies sont plus risquées que d'autres. Ainsi « contraster l'autre » peut produire les résultats les plus intéressants, mais aussi les plus confus, en fonction de la stratégie pour laquelle l'autre joueur a opté : cette stratégie doit donc aboutir à des paiements contrastés en fonction des cas ; au contraire, « imiter l'autre » est un choix plus sûr : les paiements seront donc plus uniformes (et moins spectaculaires). Mais même à supposer que l'on puisse résoudre musicalement toutes ces difficultés, il ne reste pas moins difficile de voir en quoi le résultat produit pourrait être caractérisé comme improvisation collective libre ; tout

[82] Ce *workshop* réunissait, à l'invitation de Maciej Sledziecki (Guitare), Noël Akchote (Guitare), Matthias Schubert (Saxophone), Harlad « Sack » Ziegler (Jouets et Cor) et Echo Ho (Électronique). Nous y étions conviés en tant que musicologue.

au plus s'agit-il d'un jeu, particulièrement excitant, qui met les capacités d'improvisation du musicien à rude épreuve !

2. D'une modélisation de l'improvisation libre par la théorie des jeux

En ce qui concerne la deuxième idée, la difficulté n'est pas vraiment spécifique à la question de l'improvisation. Il n'y a rien qui nous permette de passer de l'usage descriptif à l'usage prescriptif de la théorie des jeux. Tout au plus, si notre modèle est particulièrement bien fait, pourrons-nous utiliser notre abstraction, notre jeu, de manière prédictive : étant données certaines caractéristiques initiales, nous pourrions en conclure que l'improvisation devrait se dérouler de telle ou telle manière. D'abord, il semble très difficile, voire impossible, en partant de la théorie des jeux, de construire un modèle qui puisse nous offrir cela, étant donnée la complexité immense de l'objet qui nous intéresse[83]. D'autre part, notre jeu n'aurait une fonction prescriptive que dans le monde propre du jeu : pour le dire autrement, ce jeu ne dirait pas ce qui doit être dans le monde réel, mais ce qui doit être dans le monde du jeu (c'est-à-dire un monde abstrait et contrôlé, dont la réalité la plus proche est peut-être l'expérimentation en laboratoire). D'une manière plus générale, on peut s'interroger sur cet usage prescriptif de la théorie des jeux : que désigne le « doit être » dans la phrase précédente ? Soit il s'agit de désigner ce qui devrait se passer si les agents étaient purement rationnels, mais l'on sait bien que cette condition n'est presque jamais rencontrée (sauf dans le monde du laboratoire) ; soit il s'agit de conseiller les joueurs, de désigner ce qui est bon pour eux du point de vue de leur intérêt, mais on n'en voit pas bien l'intérêt puisque, par définition (on y reviendra par la suite), les joueurs en savent tout autant que le « conseiller ».
Nous sommes donc clairement renvoyés à l'usage descriptif de la théorie des jeux, mais même cela ne va pas de soi. Que se passe-t-il quand on veut décrire une situation par la théorie des jeux ? Voici ce qu'en dit l'économiste Bernard Guerrien (2002)[84] :

> « Le monde économique et social est d'une grande complexité : même si l'on essaye d'en « isoler » telle ou telle partie, il est généralement impossible de le représenter par un jeu, au sens de la théorie des jeux, car cela demanderait de ne pas prendre en compte des aspects essentiels de la réalité, trop nombreux ou trop « qualitatifs » pour pouvoir être réduits à des nombres ou à des objets mathématiques (ensembles, fonctions, etc.). Étant donné leur caractère extrêmement réducteur (condition pour leur mise en forme mathématique), les modèles de la théorie des jeux (axés sur les décisions individuelles) ne peuvent prétendre

[83] Cela serait peut-être possible en considérant des cas d'improvisations collectives extrêmement idiomatiques et rigidifiées, dont on peut codifier et exprimer formellement un grand nombre de composantes.
[84] GUERRIEN, Bernard, *La Théorie des Jeux*, Paris, Éditions Economica, 2002.

> représenter le monde tel qu'il est. Il suffit de consulter n'importe quel traité ou article de théorie des jeux pour s'en rendre compte : pratiquement tous les modèles présentés son inventés par leurs auteurs, pour illustrer leur propos » (Guerrien 2002, p. 11).

Bien sûr ce genre de critique, assez générale, pourrait *mutadis mutandis* s'appliquer à toute tentative de modélisation. La réalité est toujours plus complexe que son modèle, c'est un truisme. Mais ce qu'il faut noter ici, c'est le gouffre qui existe entre d'un côté la complexité de la réalité qui nous intéresse (l'improvisation collective libre), complexité d'autant plus grande qu'il est particulièrement difficile d'identifier ce qui peut venir réguler cette situation, la stabiliser, provoquer des récurrences d'une occurrence à l'autre, et de l'autre côté les réquisits de la théorie des jeux qui aboutissent à une sur-simplification, pourtant nécessaire à l'entreprise de modélisation *mathématique*[85] qui lui est inhérente.

En revanche, à défaut d'une modélisation par la théorie des jeux, on peut imaginer que la grande pureté des modèles présentés par la théorie des jeux (les fameux « jeux ») se prête bien à un usage *heuristique*. Les différents grands types de jeux étudiés par la théorie des jeux capturent plus ou moins bien certaines situations d'interactions sociales, parce qu'ils en abstraient une (ou plusieurs) des dimensions problématiques fondamentales. Il n'est donc pas absurde de considérer qu'en étudiant précisément ces jeux, la manière dont ils sont élaborés, les intuitions qu'ils sont censés capturer, les problèmes qu'ils posent, tant formels que philosophiques, tant endogènes (appartenant en propre à la théorie des jeux) qu'exogènes, les solutions conceptuelles qui sont proposées pour les résoudre, on en apprenne *en retour* beaucoup sur la situation qui nous intéressait originellement. Il ne s'agirait donc pas de chercher à modéliser l'improvisation collective libre par la théorie des jeux, mais de voir de quel type de jeu on pourrait la rapprocher ; et ensuite de mobiliser les ressorts conceptuels qui apparaissent dans l'étude d'un tel jeu pour mieux comprendre notre objet. En particulier, il s'agirait de répondre à ces questions centrales : comment donc les improvisateurs font-ils pour improviser ensemble *librement* ? Quels sont les mécanismes d'interaction qui se mettent en place dans ce genre d'improvisation, en l'absence de tout cadre préexistant ? Quelles sont les stratégies cognitives mobilisées par les improvisateurs pour faire coexister leurs décisions de manière cohérente (ou du moins d'une manière qu'eux-mêmes jugent cohérente) ? Ce détour par la théorie des jeux devrait nous permettre de trouver des éléments de réponse.

[85] Notons que toute modélisation n'a pas à être mathématique ; en particulier, ce n'est pas parce qu'un modèle est formalisé qu'il est nécessairement mathématique. C'est la dimension proprement mathématique de la théorie des jeux qui constitue ici l'obstacle majeur, d'après Guerrien, à l'usage descriptif de la théorie des jeux.

E/ L'improvisation collective libre comme jeu de coordination ?

De quel type de jeu devons-nous donc rapprocher l'improvisation collective libre ? À notre sens, il y a trois catégories à envisager : le jeu à somme nulle ; le dilemme du prisonnier ; et le jeu de coordination. Chacun capture une des dimensions de l'improvisation collective libre : la dimension agonistique ; le rapport entre coopération collective et intérêts particuliers ; et le problème de la coordination. Ces trois dimensions coexistent très probablement dans l'improvisation collective libre ; mais leur prégnance n'est vraisemblablement pas la même, de sorte qu'il devrait être possible de privilégier un des jeux.

1. L'improvisation comme jeu à somme nulle

Le jeu à somme nulle ne semble pas avoir grand-chose à voir avec la situation qui nous occupe. Il est pourtant curieux de constater que dans l'un des rares articles partiellement consacrés à la modélisation des interactions dans l'improvisation musicale, Paul Hudak et Jonathan Berger (1995)[86] pensent naturellement à la théorie des jeux, mais proposent comme modèle formel un jeu à deux joueurs à somme nulle. Ce type de jeu est très simple à comprendre : quelles que soient les rencontres de stratégies possibles, l'un des joueurs est toujours le gagnant, l'autre est toujours le perdant : cela peut se traduire fort simplement par le fait que la somme des gains et des pertes des deux joueurs est toujours égale à zéro.
La matrice des gains (avec un choix réduit à deux stratégies) d'un tel jeu ressemblerait à ceci :

	Saxophoniste		
Pianiste		Jouer des sons courts et aigus	Jouer des sons longs et graves
	Jeu en accords	2,-2	-2,2
	Jeu linéaire simultané aux deux mains	-5,5	5,-5

[86] HUDAK, Paul et BERGER, Jonathan, « A Model of Performance, Interaction and Improvisation », disponible en ligne à : http://www.haskell.org/papers/interaction.ps, 1995 [consulté le 10-10-07].

Ceci peut sembler étrange dans une situation musicale où les attitudes clairement antagonistes[87] sont plutôt l'exception que la règle. Hudak et Berger le reconnaissent d'ailleurs volontiers quand ils disent que le but des musiciens impliqués dans l'improvisation est généralement de coopérer, même si une dimension de conflit, inconsciente ou au contraire intentionnelle, existe. Ce qui est paradoxal, c'est qu'ils décident ensuite de formaliser cette dimension de l'improvisation, extrêmement marginale, y compris d'après eux. Une raison possible de ce choix est que les jeux à somme nulle sont les plus simples, ceux qui se prêtent le mieux au traitement mathématique sous-tendu par la théorie des jeux ; par exemple on peut démontrer qu'il existe au moins une stratégie optimale (c'est-à-dire une stratégie qui garantit en moyenne le plus de gain quels que soient les choix de l'autre joueur) pour chaque joueur dans tout jeu à deux joueurs à somme nulle. L'ambition modélisatrice (à terme, il s'agit bien sûr de faire exécuter le modèle par un ordinateur) conduit donc probablement à ce choix étrange, dont on ne voit pas bien la situation musicale réelle qu'il est censé capturer, en dehors du traditionnel exemple de deux jazzmen qui prennent un solo simultanément dans un groupe et où chacun essaye de « tirer la couverture à lui » tout en respectant certaines règles esthétiques et acoustiques (ne pas jouer trop fort, par exemple, de façon à ce que l'autre ne soit plus audible), les cas de tricherie résultant systématiquement en des gains négatifs.

Il faut bien comprendre le sens du mot « gain » ici. Dans la partition de Xenakis, les gains étaient censés représenter numériquement l'intérêt de telle ou telle situation, tel qu'évalué par Xenakis lors du processus compositionnel ; il n'y avait donc aucun rapport entre ces chiffres et les préférences musicales des interprètes. Ici au contraire, les gains représentent les valeurs que prend la fonction d'utilité des improvisateurs, fonction qui permet d'avoir une représentation numérique de leurs systèmes de préférences. De tels chiffres ne disent donc rien sur la valeur musicale objective de telle ou telle situation, mais indiquent comment les agents classent les différents états du monde qui résultent de leurs actions combinées. Ce n'est pas d'un classement préférentiel des stratégies qu'il s'agit mais bien d'un classement du résultat global (des *issues* du jeu). Ainsi, dans le cas que nous décrivons, quand le pianiste a un jeu linéaire simultané aux deux mains et que le saxophoniste fait des sons longs et graves, le pianiste trouve le résultat formidable, tandis que le saxophoniste le trouve exécrable. On ne sait pas vraiment ce qui fait que le pianiste trouve le résultat formidable : cela peut être dû à des considérations très compositionnelles (il trouve que les matériaux se combinent à

[87] Ces attitudes existent, évidemment, comme dans les *trading-fours* dont nous parlions ci-dessus, pendant lesquels, dans un quintet de jazz par exemple, chaque soliste essaye de rivaliser de virtuosité avec son partenaire sur des séquences de quatre mesures alternées.

merveille, ou que la rupture formelle opérée par ces choix est la bienvenue) ou au contraire à des intérêts égoïstes (il trouve que le choix du saxophoniste est idéal, parce que discret, lui permettant donc de briller sans entraves).

À la vérité, on ne voit pas très bien comment deux improvisateurs ayant systématiquement des préférences opposées (ce qui est la particularité du jeu à deux joueurs à somme nulle) pourraient bien faire de la musique ensemble. Pour rendre justice aux intuitions qu'essaye de capturer ce modèle, il faudrait relier la fonction d'utilité des musiciens non pas à des préférences esthétiques mais à des préférences sociales. Dans ce cas, les musiciens sont relativement indifférents au résultat musical ; disons simplement qu'ils aiment jouer ensemble, qu'ils se font suffisamment confiance pour être certains que le résultat sera digne d'intérêt. En revanche, ils vont être sensibles à l'évaluation immédiate du public (applaudissements, sifflets), en supposant qu'ils arrivent à discriminer dans les manifestations du public ce qui s'adresse à l'un de ce qui s'adresse à l'autre (si leurs improvisations sont simultanées, et non successives). Le gain du joueur représente bien son utilité, ses préférences ; mais ce que nous donnera alors à lire la matrice, c'est que lorsque le pianiste a opté pour un jeu linéaire simultané aux deux mains, et que le saxophoniste a choisi de faire des sons longs et graves, le pianiste a reçu un triomphe tandis que le saxophoniste a été hué. Mais, encore une fois, bien que ce type d'affrontement puisse parfois être mis en scène, on ne saurait y voir une norme pour l'improvisation collective libre ; et le public, d'une manière générale, n'a certainement pas ce genre d'appréciation ultra-différenciée (chaque musicien étant évalué indépendamment), mais bien plutôt une appréciation globale de la situation.

2. L'improvisation comme jeu de coopération

Une vision plus intéressante que ce modèle strictement agonistique est de dire que les improvisateurs ont, en coopérant, en travaillant ensemble, la possibilité de réaliser quelque chose de valorisant pour tous, mais que se présentent sans cesse des occasions où ils pourraient briller isolément au détriment du reste du groupe. Nous sommes donc renvoyés au très classique problème de la coopération sociale dont nous parlions ci-dessus. Néanmoins, le jeu qui illustre peut-être le plus exemplairement le cas que nous venons de signaler n'est autre que le fameux dilemme du prisonnier.

Deux voleurs sont arrêtés suite à un cambriolage, mais la police manque de preuve pour formellement déterminer s'il y a un coupable unique et un simple complice, ou si les deux

sont réellement et également coupables. Les deux compères, sachant l'interrogatoire qui les attend se mettent d'accord par avance pour garder le silence, jouer les ignorants et ne pas dénoncer leur camarade. Mais la police propose à chaque suspect le même marché : s'il dénonce son camarade, il est libre, l'autre prenant 5 ans de prison. Si les deux suspects se dénoncent mutuellement (ils nient donc leur promesse mutuelle), ils vont 4 ans en prison. Si aucun des deux ne dénonce l'autre (ils coopèrent entre eux), la police les garde 1 an en prison puis les relâche faute de preuves.

Dans ce jeu, chacun des deux joueurs a le choix entre deux stratégies : coopérer ou se dédire. La matrice des gains pourrait être la suivante :

		Voleur 1	
Voleur 2		Coopérer	Se dédire
	Coopérer	10,10	0,15
	Se dédire	15,0	5,5

Ce qu'il faut retenir, et c'est ce que met bien en valeur ce jeu, c'est que chaque individu a une très forte incitation pour se détourner de l'objectif de coopération fixé en amont. Nous laisserons de côté pour le moment les difficultés que pose ce problème à la théorie des jeux (et qui justifient en particulier son appellation de dilemme) pour nous demander si ce genre de jeu capture certaines des difficultés de l'improvisation collective libre. Et encore une fois, il nous semble que ce genre de problème ne représente que très imparfaitement ce qui se passe dans de telles improvisations. Loin de nous de dire que des cas comme celui-ci n'existent pas ; et il faudrait certes, pour être exhaustif, rendre compte de cette dimension, non plus agonistique cette fois, mais d'incitation potentielle de se détourner de l'objectif initial de coopération. On peut très bien imaginer en effet un concert d'improvisation collective où la situation s'enlise vraiment, où la réussite esthétique est passablement compromise, et où un des musiciens se lance tout d'un coup dans une sorte de solo quelque peu hors sujet, qui lui permet de « sauver les meubles » en ce qui le concerne, quitte à enfoncer le reste du groupe encore davantage dans son échec ; pourtant il sait qu'en travaillant collectivement avec le reste du groupe, une solution intéressante, et surtout organique, finirait par émerger, une solution en tout cas plus intéressante que son « interruption »…

Mais il faut noter que cette « trahison » passagère peut tout à fait être salvatrice et permettre au groupe, une fois cet interlude solistique, imposé brutalement, parvenu à son terme, de retrouver une nouvelle dynamique collective ; et en fait, il est probable que ce soit

typiquement ce genre d'effet qui soit visé par l'auteur de la « trahison » derrière un authentique mouvement d'impatience (dont tous les improvisateurs savent à quel point il peut survenir, surtout lorsqu'on se trouve dans une situation qui semble bloquée, n'aller nulle part). L'objectif *in fine* resterait donc bien celui de la coopération en vue d'une réussite *collective*. Ceci ne doit pas nous étonner car l'improvisation collective libre, à commencer par le Free jazz et la *Free music*, a constitué ces idées de coopération, de création et de responsabilité collectives comme des valeurs fondatrices, le véritable cœur d'une idéologie sous-jacente.

Deux facteurs sont à l'origine de cette vision collective et coopérative de l'improvisation : la fin des rôles traditionnellement associés aux instruments (solistes/accompagnateurs, mélodiques/harmoniques/rythmiques…) et la contestation d'une figure centralisatrice (leader, chef d'orchestre, compositeur) chargée de contrôler en temps réel, de manière endogène ou exogène, l'organisation hiérarchique (ou pour le dire autrement, la gestion des plans musicaux) et la conduite formelle de l'improvisation collective.

Voici ce que dit Vincent Cotro (2000) sur la fin des « rôles instrumentaux » dans son livre *Chants libres, le Free Jazz en France 1960-1975*[88] :

> « L'un des acquis majeurs du free jazz, sur le plan des conceptions du jeu d'ensemble, est d'avoir remis en cause la séparation entre section mélodique et section rythmique. Ceci est naturellement lié à de nouvelles approches du langage musical, et notamment au refus de l'harmonie fonctionnelle. Il s'agit également de repenser les rapports hiérarchiques régissant les musiciens d'un groupe comme les fonctions précises dévolues à leur instrument. Ce changement de conception découle enfin du choix, généralisé dans le free, d'une improvisation collective plutôt qu'individuelle » (Cotro 2000, p.31).

Même description dans le livre *Free Jazz/Black Power* de Philippe Carles et Jean-Louis Comolli :

> « Tous les musiciens, quel que soit leur instrument, peuvent désormais improviser ; par une sorte de « démocratisation » des rapports au sein de l'orchestre, piano, basse et batterie ne sont plus au service des trompettistes et des saxophonistes » (Carles et Comolli, 2000, p. 355).

Et plus loin :

> « Ainsi l'œuvre entière devient-elle improvisation, dans la mesure où sa structure, sa forme d'ensemble naissent du croisement, plus ou moins prévu, des lignes individuelles. Polycentrique, l'improvisation collective free est en fait beaucoup plus que la simple réactivation du système polyphonique du jazz new-orleans (où la trompette indiquait une direction principale, soutenue par le contrepoint de la clarinette et les ponctuations graves du trombone » (*ibid*., p. 357).

[88] COTRO, Vincent, *Chants libres : le free jazz en France 1960-1975*, Paris, Outre mesure, 2000.

Certes, toutes ces remarques concernent le Free jazz ; mais on peut les étendre plus largement à toutes les formes d'improvisation collective libre, y compris dans ses manifestations les plus récentes.

La contestation de la figure du leader est particulièrement visible dans le mouvement de « collectivisation » de l'improvisation qu'on observe à partir des années 1970 : les groupes ou les collectifs d'improvisation deviennent la norme bien plutôt que l'exception, le tout dans un contexte idéologique valorisant l'expérience communautaire. Vincent Cotro (2000) a très bien montré ce mouvement dans le cas français. Le contrebassiste Didier Levallet y rapporte notamment, quand lui est demandé le regard qu'il porte sur ces collectifs des années 1960-1970 :

> « Le désir d'aller à la rencontre d'une nouvelle musique a probablement induit une nouvelle façon de vivre le groupe : la remise en cause de la hiérarchie instrumentale conduisait naturellement à penser l'orchestre collectivement. À ces raisons assez évidentes ont pu se rajouter d'autres facteurs : raisons stratégiques (il y avait, parmi ces jeunes musiciens, très peu d'individus qui pouvaient alors se positionner en tant que leaders), et aussi l'exemple de la pop music (qui fonctionnait en groupes). L'anti-autoritarisme de 68 allait dans le même sens » (cité *in* Cotro 2000, p. 184).

Même si le contexte socio-historique s'est largement modifié depuis, il est resté jusqu'à aujourd'hui, parmi les praticiens d'improvisation collective libre, quelque chose de cette idée que c'est le groupe (le collectif de musiciens) qui passe avant l'individu (soliste). La création est vue comme essentiellement collective, et c'est la responsabilité égale de chacun qui est engagée dans un tel acte.

Notons que pour certains, l'improvisation libre n'empêche pas l'établissement d'un leader, c'est-à-dire de quelqu'un qui joue le rôle d'un orchestrateur en temps réel, donnant ou ôtant la parole à des musiciens, ou encore, à l'aide d'un système de signes, leur demandant telle nuance, ou tel mode de jeu, ou tel type de proposition musicale (solo, accompagnement, en contradiction…) ; cette solution est ainsi largement pratiquée pour constituer des orchestres d'improvisateurs (à l'aide de procédés comme le *sound painting*, propagé en France par François Jeanneau, par exemple) ; mais, de manière plus iconoclaste, elle est parfois retenue par des quartets ou quintettes (on pense aux groupes de John Zorn, comme *Acoustic Massada* par exemple). Il n'en reste pas moins que l'histoire de l'improvisation libre est l'histoire d'un affranchissement, d'une émancipation vis-à-vis de la figure du *leader* (du groupe de jazz) ou du compositeur (de musique contemporaine). S'ils sont d'abord à l'origine de la formation de tels ensembles d'improvisation (Ornette Coleman, Luc Ferrari), ils sont ensuite rapidement vus comme un obstacle à la création collective, reliquat d'une tradition avec laquelle on

cherche précisément à rompre. L'improvisation collective libre d'aujourd'hui est bien la double héritière du Free jazz américain et de la *Free music* européenne d'un côté, et des pratiques expérimentales d'improvisation menées sous la houlette de certains compositeurs (Stockhausen, Globokar…) de l'autre ; en ce sens, il n'est jamais très bien vu que quelqu'un s'impose spontanément comme « orchestrateur » ou comme *leader* d'une session d'improvisation collective.

Il faut néanmoins remarquer que cet arrière-plan idéologique de la « prime au collectif » joue parfois un rôle inhibant et contre-productif, qui peut même déboucher sur la peur du discours individuel et sur cette insupportable « politesse » dénoncée par Jacques Siron[89] (2007) :

> « La « politesse » bloque l'avance d'un groupe. Les précautions, la préoccupation exagérée de laisser de la place à l'autre, la volonté de dialoguer à tout prix sans écraser ses partenaires partent d'un bon sentiment. Mais elles sont inefficaces, car c'est de musique dont il s'agit, et non de bonne éducation : le jeu est de prendre sa place, et non de la mériter par la déférence qu'on témoigne vis-à-vis des autres. L'improvisation en groupe s'apparente à une joute rapide et intense, à une course à la meilleure idée. Jeu symbolique dont le but n'est ni d'écraser l'autre, ni de le vaincre, cette joute vise la meilleure dynamique, celle qui se nourrit de toutes les énergies en présence pour les dépasser » (Siron 2007, p. 704).

Néanmoins, cette dérive justement dénoncée ne change rien à la donne. Que les musiciens soient actifs individuellement, et osent prendre l'initiative, parfois avec rudesse, c'est une très bonne chose ; mais selon la formule conclusive de Siron, il s'agit tout de même de viser la « meilleure dynamique », celle qui permettra à la musique d'avancer, celle qui permettre au groupe de triompher du défi qu'il s'est lancé en commençant à improviser collectivement et librement.

On peut donc faire raisonnablement l'hypothèse que ce qui est avant tout recherché par les musiciens participant à ce style d'improvisation, c'est la réussite collective, la qualité et la cohérence de la musique produite par le groupe, plutôt que la satisfaction de préférences strictement individuelles. Comment pouvons-nous rendre compte de cela en restant dans le cadre de la théorie des jeux ?

3. L'improvisation comme jeu de coordination

Il nous faut donc revenir là où nous avons commencé, c'est-à-dire aux problèmes de coordination. Il existe évidemment une catégorie de jeux censée capturer ces problèmes : on

[89] SIRON, Jacques, « L'improvisation dans le jazz et les musiques contemporaines : l'imparfait du moment présent » *in* NATTIEZ, J.-J., éd., *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle, vol. 5 : L'unité de la musique*, Arles, Actes Sud, 2007, pp. 690-711.

les appelle tout simplement jeux de coordination. Nous l'avons dit précédemment, l'improvisation collective libre peut-être pensée comme jeu de coordination pour deux raisons essentielles : d'abord les intérêts des musiciens d'un ensemble coïncideraient largement (il s'agit de faire la meilleure musique possible) ; ensuite, il y aurait une multitude de « solutions » (c'est-à-dire de combinaisons de choix musicaux qui satisfont également tous les membres du groupe), et en l'absence de tout référent commun, les musiciens ne sauraient jamais vers laquelle il convient de tendre.

Imaginons deux musiciens qui improvisent librement ensemble, et qui désirent se retrouver sur une polarisation commune ; imaginons de plus que la musique est à ce moment soumise à un temps isochrone, de sorte que leurs décisions doivent être absolument simultanées, sous peine de provoquer une dissonance dont ils ne veulent pas. La matrice d'un tel jeu pourrait prendre la forme suivante (en se limitant à deux choix de pôles possibles) :

		Musicien 2	
		Do	Ré
Musicien 1	Do	5,5	0,0
	Ré	0,0	5,5

On appelle ce genre de jeu un jeu de *pure* coordination, car les intérêts des joueurs sont strictement équivalents. Le cas que nous venons de décrire est bien sûr infiniment simplifié, et ne correspond en rien aux complexités que doivent affronter les musiciens d'improvisation collective libre. On peut un tout petit peu raffiner le jeu en faisant l'hypothèse que les intérêts des musiciens ne sont pas tout à fait équivalents, ce qui est sans doute plus réaliste. On aura alors affaire à un jeu *d'impure* coordination[90]. Dans notre cas, cela voudrait dire que l'un des musiciens préfère se polariser autour de *Do*, tandis que l'autre préférerait *Ré*. L'un des deux doit donc faire une concession pour que la coordination autour du même pôle soit effective (ce qui reste l'objectif premier des deux musiciens). La matrice serait alors la suivante :

[90] Le scénario classique d'un tel jeu est celui de la bataille des sexes. Un homme et une femme veulent passer la soirée ensemble. L'homme préférerait aller au cinéma, la femme au ballet. Néanmoins, ils préfèrent absolument passer la soirée au même endroit, plutôt que de la passer chacun de leur côté.

		Musicien 2	
		Do	Ré
Musicien 1	Do	5,4	0,0
	Ré	0,0	4,5

Ce modèle est déjà plus satisfaisant ; il n'y a en effet aucune raison *a priori* d'imaginer que les musiciens sont toujours d'accord sur ce qui le mieux pour le groupe à tel ou tel moment. Néanmoins, cela ne dénature en rien l'essence du problème, qui reste bien un problème de *coordination*.

On peut tout à fait imaginer que les musiciens soient *grosso modo* d'accord sur les combinaisons d'actions musicales qui *fonctionnent* (nous restons évidemment très flous pour le moment) et sur celles qui ne fonctionnent pas[91]. En revanche, leurs points de vue diffèrent ensuite sur la manière de classer ces configurations ; et ici, il n'y a pas de raison de penser que les divergences ne peuvent pas être considérables, beaucoup plus importantes que ce que nous modélisons dans la matrice ci-dessus. Un musicien peut ainsi éprouver une lassitude considérable vis-à-vis d'une situation (parce que trop familière, trop rabâchée) et néanmoins « jouer le jeu », faire ce qu'on attend de lui dans une telle situation. Pourquoi ? Parce que malgré tout, il sait qu'il s'agit d'une situation qui permettra au groupe d'avancer et de ne pas se retrouver bloqué. Mais il va sans dire qu'il aurait préféré, et de loin, une autre solution.

L'essentiel est donc en fait pour le groupe d'être à peu près d'accord sur ce grand partage binaire des situations ; et c'est souvent quand ce partage commun ne peut avoir lieu, quand les préférences musicales des improvisateurs sont trop disparates, que l'improvisation se bloque ou se transforme en cette « soupe improvisatoire » dénoncée par Siron (2007). À notre sens, il n'est pas exorbitant de présupposer que cette condition première est satisfaite dans une majorité de cas ; après tout, ces improvisateurs partagent souvent une culture et des références musicales qui ne sont pas si éloignées que cela : et la sphère des musiciens pratiquant ce genre d'improvisation reste relativement restreinte. C'est l'existence de ces méta-préférences, si l'on veut, relativement alignées, qui permet de cadrer l'improvisation collective libre comme jeu de coordination. En revanche, il faut en même temps conserver l'aspect de « joute » inhérent à ce genre d'improvisation, où il s'agit aussi de savoir imposer ses idées : c'est ce dont est censé rendre compte le fait que le jeu de coordination soit *impur*, c'est-à-dire qu'il y

[91] Rappelons-nous qu'il ne s'agit pas nécessairement de choisir la même stratégie pour parvenir à la coordination, comme nous l'avons signalé au début de cette partie. C'est bien plutôt de compatibilité entre des stratégies qu'il s'agit (et parfois, cette compatibilité implique l'identité).

ait des préférences différenciées selon les musiciens quant aux différentes « solutions » vers lesquelles il est possible de converger. L'essentiel étant, encore une fois, que ces « solutions » fassent, plus ou moins, l'objet d'une discrimination commune. Il nous semble donc, à travers ce modèle du jeu de coordination impure, être parvenu à capturer certaines intuitions déterminantes quant à la nature de l'improvisation collective libre. La dimension coopérative est fondamentale : c'est elle qui permet de comprendre cet alignement relatif des préférences, et le fait qu'on « joue le jeu » : résoudre ce problème de coopération consiste précisément à faire émerger des préférences collectives (nous y reviendrons), et donc à opter pour la coopération sociale plutôt que la poursuite de son intérêt (de ses préférences) égoïste. La dimension agonistique est présente dans le fait que les individus n'ont pas la même manière de classer ces préférences collectives, et qu'ils vont faire leur maximum pour actualiser les situations qu'ils valorisent le plus. Le tout doit cependant être analysé dans le cadre d'une problématique de coordination. Comment les musiciens peuvent-ils en situation d'improvisation libre converger vers la même « solution », vers le même équilibre ? Qu'est-ce qui fait qu'une solution s'impose ou est au contraire écartée ?

F/ La théorie des jeux et le problème de la coordination

Examiner les problèmes que posent les jeux de coordination à la théorie des jeux permettra peut-être d'apporter quelques éléments de réponse. Nous nous concentrerons sur le cas, plus simple, des jeux de pure coordination, car toutes les formes de jeu de coordination posent *in fine* les mêmes difficultés.

Pour comprendre ces difficultés, il faut finir de décrire les postulats qui sont au cœur de la théorie des jeux, notamment ceux qui concernent la connaissance qu'ont les joueurs des modalités du jeu. Voici donc les deux postulats :

1) Les caractéristiques du jeu (incluant les ensembles de stratégie dont disposent les joueurs et les fonctions de gain) sont de la connaissance commune (*common knowledge*) pour les joueurs du jeu. À cela s'ajoute tout ce qui peut être logiquement déduit de ces caractéristiques.
2) Les joueurs sont rationnels au sens défini ci-dessus (maximisation de la fonction d'utilité) ; ils choisissent toujours les stratégies qui maximisent leur utilité individuelle. Par le premier postulat, cela aussi est de la connaissance commune.

Un théoricien des jeux orthodoxe pense donc que

> « les normes du choix rationnel dans un jeu peuvent être strictement déduites (en principe) de considérations portant sur la rationalité individuelle sans qu'il y ait besoin d'inventer un critère de rationalité collective, étant donné que toute l'information nécessaire est supposée connaissance commune[92] » (Binmore 1994, p. 142)[93].

C'est précisément cela qui est en question ici.

1. L'argument de Margaret Gilbert

Voici un jeu fort simple : choisir pile ou face. Si les deux joueurs choisissent pile, ils gagnent tous deux dix euros ; de même s'ils choisissent tous deux face ; en revanche, si l'un choisit pile et l'autre face, ils ne gagnent rien du tout.
La matrice des gains est la suivante :

		Joueur 2	
		Pile	Face
Joueur 1	Pile	10,10	0,0
	Face	0,0	10,10

C'est un exemple classique de jeu de pure coordination, précisément la catégorie qui nous intéresse en ce moment pour penser l'improvisation libre. Si la théorie des jeux est embarrassée avec ce type de jeu, on comprend d'autant mieux qu'elle ne s'appliquera pas très bien aux situations que nous envisageons…
Les couples (Pile,Pile) et (Face,Face) sont tous deux des équilibres de Nash ou encore des points d'équilibre. Rappelons qu'un point d'équilibre (pour un jeu à deux joueurs) est la paire de stratégies où chacune est la meilleure réponse possible à l'autre (c'est-à-dire la stratégie qui maximise les gains d'un joueur étant donnée la stratégie adoptée par l'autre joueur). Il faut insister ici sur le lien d'équivalence entre solution rationnelle d'un jeu et point d'équilibre (lien qui découle directement des postulats indiqués ci-dessus) : si un jeu a une unique solution rationnelle, alors celle-ci doit être un point d'équilibre.

[92] « prescriptions for rational play in games can be deduced, in principle, from one-person rationality considerations without the need to invent collective rationality criteria, provided that sufficient information is assumed to be common knowledge ».
[93] BINMORE, Ken, *Playing fair : Game theory and the Social contract, vol. I*, Cambridge, MIT Press, 1994.

Dans notre jeu « pile ou face », il y a trois équilibres de Nash, trois solutions rationnelles : deux équilibres de stratégies pures, (Pile,Pile) et (Face,Face), et un équilibre de stratégies mixtes (chaque joueur choisit aléatoirement une stratégie pure, avec une probabilité de ½ pour chaque stratégie : la stratégie de chaque joueur est donc d'opérer une loterie). Dans une telle situation d'indétermination, la théorie des jeux classique est incapable de dire aux joueurs quelle stratégie adopter, de dire quel est le comportement « plus rationnel » que les autres, pour autant qu'il y en ait un : mais les résultats expérimentaux sont ici sans appel : les joueurs se coordonnent massivement sur « pile ». Il semblerait donc plus rationnel d'adopter cette stratégie : mais comment justifier au sein de la théorie ce choix que rien ne distingue en droit des autres choix ?

D'après Margaret Gilbert, cela n'est pas possible. Voici son argument (Gilbert 1989)[94] : le joueur 1 doit choisir « Pile » pour autant qu'il ait une quelconque raison de penser que le joueur 2 choisira « Pile », et ainsi s'assurer un gain de dix euros. Mais « Pile » n'est un meilleur choix (parce qu'il aurait quelque chose qui le distingue) pour le joueur 1 que si le joueur 2 le choisit aussi. Comme il n'y a pas de *raison* d'attendre ce choix plutôt qu'un autre du joueur 2, le joueur 1 n'a lui non plus pas de *raison* de choisir « Pile » plutôt qu'autre chose. Les deux joueurs se trouvent pris symétriquement dans le même raisonnement spéculaire à l'infini, sans que rien ne vienne à un moment ou à un autre fournir la justification du choix qui est pourtant intuitif, à savoir « Pile ».

On peut radicaliser le propos car on observe exactement le même problème dans un jeu de type *Hi-Lo* (Haut-Bas). Voici la matrice typique d'un tel jeu :

		Joueur 2	
		Haut	Bas
Joueur 1	Haut	20,20	0,0
	Bas	0,0	10,10

La solution (Haut,Haut) semble se démarquer des autres, non pas cette fois ci, en vertu de quelque prégnance intuitive, mais tout simplement parce qu'elle « rapporte plus » aux deux joueurs, parce qu'elle est dominante en termes de gains (il s'agit d'une « *payoff-dominance strategy* » : l'espérance de gain du joueur est maximale quoi qu'il arrive quand il choisit cette stratégie). Mais le fait que (Haut,Haut) procure le résultat optimal pour les deux joueurs n'est

[94] GILBERT, Margaret, « Rationality and Salience », *Philosophical Studies*, Vol. 55, 1989, pp. 223-239.

pas *ipso facto* une raison pour que le joueur 1 attende du joueur 2 qu'il choisisse « Haut », car « Haut » ne maximise l'utilité du joueur 2 que si lui-même a une raison de croire que le joueur 1 va choisir « Haut », et *vice versa*. On se retrouve pris dans la même régression à l'infini que précédemment, même si cela semble encore plus absurde[95] !

2. Théorie des jeux, coopération et coordination

Les postulats de rationalité et de connaissance commune posés par la théorie des jeux sont donc insuffisants pour rendre compte du phénomène de coordination sur certaine solutions privilégiées, que celles-ci découlent du langage ordinaire, comme dans le cas de « Pile », qui jouit toujours d'une priorité chronologique sur « Face » (le jeu s'appelle « Pile ou Face »), ou que celles-ci semblent structurelles, comme dans le cas de « Haut » qui est une stratégie dominante en termes de gain. Et pourtant, les agents sociaux et économiques réussissent très fréquemment ce genre coordination ; il n'y a qu'à faire une petite expérimentation informelle pour s'en rendre compte. Cela est donc particulièrement ennuyeux pour la *théorie*, qui est alors prise en flagrant délit d'incapacité à rendre compte du *réel*.

Cette incapacité est déjà handicapante dans des jeux comme le dilemme du prisonnier discuté plus haut. Rappelons en effet que la stratégie « Se dédire » est strictement dominante (c'est-à-dire qu'un agent rationnel *doit* la choisir), alors qu'elle aboutit manifestement à un résultat sous-optimal : il n'est donc pas rationnel de coopérer. Or, il apparaît clairement que ce type de jeu peut modéliser un très grand nombre de situations sociales où les agents coopèrent en réalité bel et bien. Pour expliquer ce phénomène, il faut donc quitter le champ strict des axiomes de la rationalité individuelle et faire appel aux engagements contractuels, aux normes sociales, aux possibilités de répression, à la question de la réputation… toutes choses qui sont exogènes à la théorie des jeux. Rester dans le cadre de la théorie des jeux ne nous permet pas de sortir de ce dilemme de la coopération, à moins d'envisager des raffinements qui, à force de complexification et d'abstraction, ne rendent plus vraiment compte de la réalité de l'interaction.

[95] C'est pour éviter ce résultat contre-intuitif que certains auteurs, comme Harsanyi, ont ajouté un « *payoff-dominance principle* » aux axiomes de la théorie des jeux, principe qui dit que si un équilibre domine tous les autres en termes de gains, alors des joueurs rationnels devront « tenir leur rôle », c'est-à-dire choisir la stratégie qui permette l'actualisation de cet équilibre. C'est d'ailleurs une première manière d'introduire la notion d'équipe dans la théorie des jeux. Il faut noter toutefois que si ce principe semble très intuitif, les expériences menées pour en renforcer le pouvoir de conviction n'ont donné que des résultats mitigés (voir Colman 2003).

Mais ce n'est un problème que si l'on considère que la théorie des jeux doit expliquer comment les individus agissent *réellement* (on retrouve l'opposition descriptif/normatif inhérente à la théorie des jeux). Elle doit surtout expliquer *pourquoi*, étant données leurs préférences, ils agissent d'une certaine manière. Et là, l'argument de la stratégie dominante est très difficile à contrecarrer ; si les individus agissent autrement, c'est que, d'une manière ou d'une autre, ils sont rationnellement limités. La question devient alors : pourquoi les agents dévient-ils de leur stratégie dominante et, *de fait*, coopèrent ? Mais ce n'est pas forcément à la théorie des jeux d'y répondre.

Il en va tout autrement avec le problème de la coordination. On l'a vu, dans un jeu de pure coordination, il y a plusieurs équilibres de Nash (en stratégies pures) ; la difficulté est que les axiomes de la rationalité individuelle ne sont pas *suffisants* pour prédire le comportement actuel des joueurs. Le concept d'équilibre de Nash est donc trop faible, ce qui est pour le coup un véritable problème pour la théorie des jeux, en tant précisément qu'elle est une *théorie*.

C'est pour résoudre ce genre de problème qu'il faut faire appel à cette théorie psychologique des jeux (*psychological game theory*) qu'Andrew Colman (2003)[96] appelle de ses vœux. Il s'agit alors principalement d'introduire des types de raisonnement non standards pour combler les lacunes de la théorie orthodoxe ; de réintroduire un certain réalisme psychologique au sein de la théorie des jeux, réalisme qui ne se limite pas à l'idée de rationalité limitée. En effet, si la rationalité instrumentale reçoit une interprétation claire dans le processus de décision individuelle, elle ne s'adapte pas de manière fluide aux décisions interactives, car les décideurs en situation interactive ne peuvent maximiser leur utilité sans de fortes assomptions sur les attitudes des autres joueurs. C'est pour cela que les postulats de rationalité et de connaissance commune sont introduits par la théorie des jeux ; la connaissance commune, notamment, est censée fournir une transparence positive au jeu spéculaire (on peut *gagner* de l'information grâce à la connaissance commune, comme dans le jeu des enfants sales[97]) ; mais nous l'avons vu, elle reste impuissante face aux problèmes de

[96] COLMAN, Andrew M., « Cooperation, psychological game theory, and limitations of rationality in social interaction », *Behavioral and Brain Sciences*, Vol. 26, 2003, pp. 139-152.

[97] Le « Muddy Children puzzle » est un grand classique des amateurs de connaissance commune. Imaginez plusieurs enfants en train de jouer dehors. Quand ils rentrent à la maison, leur mère leur dit : « Au moins l'un d'entre vous a de la boue sur son visage ». Chaque enfant peut voir si les autres ont de la boue sur leur visage, mais il ne peut pas voir son propre visage. La mère pose ensuite la question : « pouvez-vous me dire de manière certaine si oui ou non vous avez de la boue sur le visage ? » et répète sa question jusqu'à ce que tout le monde ait répondu (bien sûr, il faut que les enfants ne trichent pas et soient obligés de répondre simultanément). Par le simple fait que la proposition initiale de la mère et les réponses successives (qui ne peuvent être que du silence, parce que les enfants ne savent pas combien d'enfants sont barbouillés) des enfants soient de la connaissance commune, on peut déduire le fait suivant : pour k enfants, tous les enfant barbouillés pourront répondre « oui » la $k^{ième}$ fois que la mère posera la question. Bien qu'on pourrait penser qu'il n'y a aucune information en plus entre

pure coordination. C'est notamment par l'intervention d'un nouveau type de raisonnement, le raisonnement d'équipe (*team reasonning*) qu'on peut rendre compte de la faculté qu'ont les joueurs de coordonner leurs actions dans les jeux d'intérêts communs, de se retrouver sur certaines solutions privilégiées, de ne pas choisir les stratégies sous-optimales… Mais avant cela, il nous faut introduire la notion cardinale de point focal, qui devrait nous permettre de comprendre comment les agents parviennent effectivement à se coordonner (c'est-à-dire à se retrouver sur le même point d'équilibre) dans ce genre de situation.

G/ Saillance et points focaux

La découverte et l'analyse du concept de point focal reviennent à l'économiste Thomas Schelling, dans son ouvrage fondateur *The strategy of Conflict* (1960)[98]. C'est l'exemple suivant qui sert de point de départ : on demande à deux personnes séparées de donner une heure et un lieu pour qu'ils puissent se rencontrer à New York ; et on donne à chacun pour objectif de donner le même lieu et la même heure que ceux proposés par l'autre personne. C'est donc typiquement d'un problème de coordination qu'il s'agit, car on peut imaginer une quasi-infinité de solutions toutes également bonnes et satisfaisantes pour les individus, du moment que chacun choisit la même. La question est alors : quelle solution choisir ? Schelling explique qu'il a mené informellement cette expérience et que presque tous proposent « midi » comme heure de rendez-vous, et qu'une grande majorité donne « Grand Central Station » pour lieu. Ce point de convergence des attentes réciproques (ce que chacun s'attend à ce que l'autre fasse) dans un problème de coordination est appelé par Schelling un « point focal ». Schelling donne quantité d'autres exemples, menés également de manière informelle (et vérifiés depuis expérimentalement, par exemple dans Mehta, Starmer et Sugden 1994)[99], de l'existence de ces points focaux en situation de coordination.

Bien que ce concept ait rencontré un grand succès et ouvert de nouveaux champs d'investigation dans les sciences sociales (témoin le prix Nobel d'Economie attribué à Schelling en 2005), il n'est pas parvenu à s'imposer dans la boîte à outils classique de la théorie des jeux. Il est toujours utilisé faute de mieux pour résoudre les (autrement) insolubles problèmes de sélection d'équilibre.

---

la première fois que la question est posée et la dernière fois, le simple fait que la question restée sans réponse soit de la connaissance commune permet aux enfants de gagner de l'information à chaque étape.

[98] SCHELLING, Thomas, *The Strategy of Conflict*, Cambridge, Harvard University Press, 1960.

[99] MEHTA, Judith, STARMER, Chris et SUGDEN, Robert, « The Nature of Salience : An Experimental Investigation of Pure Coordination Games », *The American Economic Review*, Vol. 84, n° 3, 1994, pp. 658-673.

Comprendre cette réticence, c'est comprendre la nature fondamentale des points focaux. Les exemples que propose Schelling sont des problèmes de coordination rencontrés par des *agents réels* (et non des joueurs modélisés) ; ils ne concernent pas des mondes autonomes où les agents agissent selon des principes prédéterminés ; aucun principe général n'est construit pour résoudre ces problèmes à l'intérieur d'un modèle. Le concept de point focal apparaît donc comme relativement clair quand il s'agit de le mettre à l'usage dans la vie réelle pour résoudre des problèmes de coordination, mais autrement mystérieux quand il s'agit de le théoriser.

Les exemples ne sont pas là chez Schelling pour introduire une théorie des points focaux ; ils ont au contraire un rôle fondateur, en ce que l'explication du phénomène de coordination proposée par Schelling est une reconstruction du raisonnement que les joueurs utilisent pour trouver des points focaux ; et ce raisonnement a pour prémisse que, *de facto*, les gens sont capables de résoudre des problèmes de coordination. Le *réel* (donné par les précédents) de la coordination est le point de départ pour que les joueurs en établissent sa *possibilité* : pour Schelling, c'est un raisonnement rationnel (chercher une règle qui permet de faire mieux que le simple hasard) ; en bonne théorie des jeux, c'est un raisonnement circulaire, car la rationalité doit être définie par des principes *a priori*. Mais pour un pragmatiste, ce n'est pas un problème : on peut fonder la rationalité d'un raisonnement, d'une règle, sur la base du fait que des joueurs rationnels, dans de précédentes situations de coordination, ont suivi ces mêmes procédures. Il faut comprendre que pour Schelling,

> « une théorie normative doit susciter des stratégies qui sont au moins aussi bonnes que ce que les agents font sans elles. Une théorie des jeux normative est, au final, une enquête *pratique* : le but est de trouver des principes qui peuvent aider les joueurs à atteindre leurs buts dans de vrais jeux, avec d'autres joueurs réels. C'est une théorie du « mouvement correct », mais où la « correction » est définie en des termes pratiques[100] » (Sugden et Zammaron 2006, p. 619)[101].

C'est bien d'une attitude pragmatique (au sens de William James, notamment) qu'il s'agit : un principe de décision est rationnel pour un agent dans la mesure où, en l'utilisant, cet agent tend à mieux atteindre ses fins. On est très loin de la théorie des jeux comme branche de l'économie mathématisée[102]. Mais comme le rappelle Schelling, « [l'univers mathématique]

[100] « a normative theory must produce stratégies that are at least as good as what people can do without them. For Schelling, normative game theory is ultimately a *practical* enquiry : the ai mis to find principles that can assist real players to achieve their ends in real games with real co-players. It is a theory of « correct play », but with « correctness » defined in practical terms ».

[101] SUGDEN, Robert et ZAMARRON, Ignacio E., « Finding the key : The riddle of focal points », *Journal of Economic Psychology*, Vol. 27, n° 5, 2006, pp. 609-621.

[102] Cela dit, pour Schelling, les équilibres de Nash n'ont pas plus de validité interne que les processus de « rationalisation » qui permettent de découvrir les points focaux. Ce qui fait la séduction d'un équilibre de Nash pour un théoricien des jeux est exactement de la même nature que ce qui pousse un joueur à répondre « midi » et

ne doit pas être confondu avec l'univers de la théorie des jeux[103] » (Schelling 1960, p. 290). Certes, on peut ajouter de nouveaux postulats aux axiomes de rationalité pour capturer par des raisonnements déductifs les attitudes des joueurs dans ces situations de pure coordination ; c'est d'ailleurs le chemin qu'ont suivi la plupart des théoriciens pour parvenir à assimiler les points focaux à la théorie des jeux, notamment en introduisant des postulats de rationalité collective, ou bien un « Principe de Coordination » (Gauthier 1975)[104]. On peut aussi changer les procédés de modélisation, et inclure dans les modèles les notions de « label » ou de « cadrage » (Sugden 1995[105], Bacharach 2006[106]). Mais il n'en reste pas moins qu'à notre sens, la position de Schelling, par l'appel qu'elle fait à l'expérimentation, à la généralisation inductive, à l'introspection imaginative, à la métaphore, aux associations perceptives, reste la plus proche de ce qu'on pourrait appeler une « théorie psychologique des jeux ».

1. Le problème de la définition

Nous sommes jusqu'ici restés volontairement flous sur la définition qu'il convient de donner au concept de point focal ; certes, c'est un point de convergence des attentes réciproques, mais quel contenu précis convient-il de donner à cette définition ? Schelling lui-même emploie plusieurs séries de métaphores : tantôt le point focal est le lieu d'une « rencontre des esprits » (« *meeting of minds* », Schelling 1960, pp. 83, 96, 106…), d'un « contact d'un joueur avec l'autre » (« *making contact with the other player* », p. 96), tantôt il est la clé, l'indice d'une « énigme » (« *riddle* », p. 295) que les joueurs auraient à résoudre ensemble, tantôt il est ce qui s'impose de lui-même à l'esprit des joueurs, « proéminent » (« *prominent* », pp. 57-58, 64, 69), « évident » (« *obvious* », pp. 54, 57, 59), « commandant l'attention » (« *claim to attention* », p. 259)… Cela nous permet évidemment de cerner de plus près ce qu'est un point focal, mais on se rend compte aussi que selon le choix de telle ou telle métaphore, on mettra l'accent sur tel ou tel aspect du point focal. À notre sens, une triple vue peut être prise :

1) Le point focal est caractérisé par sa saillance
2) Il est le résultat d'une procédure de « cadrage » (*framing*)

« Grand Central Station » dans le problème évoqué précédemment : sa qualité focale. La différence, c'est que sa prégnance, sa proéminence cognitive ne sera probablement perçue que par le mathématicien chevronné…

[103] « the universe of mathematics […] should not be equated with the universe of game theory ».

[104] GAUTHIER, David, « Coordination », *Dialogue*, n° 14, 1975, pp. 195-221.

[105] SUGDEN, Robert, « A Theory of Focal Points », *Economic Journal*, n° 105, 1995, pp. 533-550.

[106] BACHARACH, Michael, *Beyond Individual Choice, Teams and Frames in Game Theory*, éd. posth. par SUGDEN, R. et GOLD, N., Princeton, Princeton University Press, 2006.

3) Il est un point de rencontre des modèles mentaux partagés par les joueurs

Ces trois vues ne sont, bien entendu, ni exclusives, ni concurrentes, ni complètement différentes (encore une fois, c'est de différence d'accent qu'il s'agit) ; c'est la combinaison des trois qui confère au concept sa force intuitive.

2. Saillance et point focal

Le concept de point focal est étroitement lié à celui de saillance, à tel point qu'on prend très souvent l'un pour l'autre. Les joueurs vont se coordonner sur une solution donnée parce qu'elle est évidente, qu'elle tombe sous le sens. On peut néanmoins pousser un peu plus loin l'analyse et distinguer, comme le font Mehta *et al.* (1994), entre plusieurs formes de saillance.
La saillance primaire est essentiellement subjective ; elle concerne les objets qui ont une importance particulière pour nous, quelle que soit la raison qu'on invoque ensuite pour justifier cette importance (affective, symbolique, biographique, magique, voire le pur hasard…). Ainsi à la question « Donne-moi un nombre », une personne pourra spontanément répondre « 7 », en raison de l'attachement fétiche qui la lie à ce nombre. Est-ce que cela va vraiment aider à la coordination ? Il n'y a pas de raison de le penser, sauf à supposer que tout le monde ait le même genre de connexions privilégiées avec certains objets cognitifs.
La saillance secondaire consiste à choisir la stratégie dont on croit qu'elle a une forme primaire de saillance pour l'autre joueur. Pour le joueur qui raisonne ainsi, cette stratégie a une forme secondaire de saillance. Ainsi si on demande à deux personnes de donner le même nombre, l'un pourra proposer le chiffre 7, anticipant ainsi sur ce qui viendra spontanément à l'esprit de l'autre. On peut évidemment imaginer d'autres niveaux de saillance (tertiaire, quaternaire, n-aire), une infinité, théoriquement. Mais il y a un moment où cette spécularité, qui tend à l'infini, s'arrête et où les joueurs substituent à ces croyances de haut niveau (croyances sur les croyances sur les croyances…) des croyances de stratégies non-rationnelles (non fondées, comme l'est la saillance primaire). De plus on peut démontrer que les saillances secondaires et les saillances d'ordre supérieur sont strictement équivalentes : cela est établi par exemple dans l'article de Bardsley, Mehta, Sarmer et Sugden (2006)[107] qui reformule le

[107] BARDSLEY, Nicholas, MEHTA, Judith, STARMER, Chris et SUGDEN, Robert, « The Nature of Salience revisited : Cognitive Hierarchy Theory versus Team Reasoning », *Discussions papers from the Center of Decision Research and Experimental Economics, School of Economics, University of Nottingham*, n° 17, 2006.

raisonnement selon la saillance secondaire dans les termes d'une « théorie de la hiérarchie cognitive ». La saillance secondaire introduit l'idée, essentielle aux situations stratégiques, d'intersubjectivité.

On peut présenter une description plus formelle de cette idée de saillance secondaire (et de son articulation à la saillance primaire) en suivant Bardsley *et al.* (2006). Imaginons que nous demandons à plusieurs agents d'examiner une liste de plusieurs mots puis d'en entourer un ; le but final est que tous les agents désignent ensuite, sans communication possible, le même mot. Chaque joueur est donc amené à choisir dans le même ensemble de labels[108] L. Le comportement d'un joueur peut être représenté par une distribution de probabilité sur ces labels, notée $\boldsymbol{p}= (p_1, \ldots, p_n)$. Mais les joueurs se situent à différents niveaux cognitifs : niveau 0, 1… . Les joueurs de niveau 0 n'ont pas un raisonnement stratégique ; leur comportement suit une courbe de probabilité autonome $\boldsymbol{p}^0$. Les joueurs de niveau 1 croient que les autres joueurs raisonnent au niveau 0, et donc agissent en fonction de ce qu'ils *pensent* être $\boldsymbol{p}^0$; leur comportement définit une nouvelle courbe de distribution $\boldsymbol{p}^1$. Et ainsi de suite pour les niveaux supérieurs…

Comment construire une théorie des points focaux à partir de là ? Il faut supposer que $\boldsymbol{p}^0$ n'est pas une distribution uniforme ; c'est-à-dire que les joueurs de niveau 0 ont certaines tendances à choisir certains labels (voire un unique label) plutôt que d'autres. C'est ce que nous avons appelé précédemment la saillance primaire. On peut même supposer, pour clarifier le problème, qu'il y a un unique label l^1 qui a la plus grande probabilité au sein de $\boldsymbol{p}^0$, donc le plus haut degré de saillance primaire.

Maintenant, il faut bien voir que chaque joueur de niveau 1 ou plus a sa propre croyance sur lequel des labels $l_1, \ldots, l_n$ possède le plus haut degré de saillance primaire. On peut donc définir pour la population des joueurs potentiels du jeu en question, une distribution de probabilité $\boldsymbol{p}^1$ concernant le choix des labels, telle que chaque $p^1{}_j$ est la probabilité qu'un joueur quelconque de niveau 1 ou plus croit que $l_j=l^1$, c'est-à-dire que l_j soit le label avec le plus haut degré de saillance primaire. Autrement dit, chaque $p^1{}_j$ est une mesure de la saillance secondaire du label j correspondant. On peut également supposer qu'il y a un label l^2 avec le plus haut degré de saillance secondaire. Et ainsi de suite pour construire les saillances de niveaux supérieurs…

Disponible en ligne à : http://www.economics.bham.ac.uk/events/coordination_0711_03.pdf [consulté le 14-01-10].

[108] Un label l n'est rien d'autre que la description, la représentation cognitive que se fait l'agent d'une action à entreprendre. On notera l'ensemble de ces labels $L=(l_1,\ldots, l_n)$.

On démontre facilement que $\boldsymbol{p}^n=\ldots=\boldsymbol{p}^3=\boldsymbol{p}^2=\boldsymbol{p}^1$. En effet, si l'on suppose que les joueurs entretiennent individuellement des croyances non contradictoires[109], alors quand un joueur de niveau 2 croit que l_j possède le plus haut degré de saillance primaire, il croit aussi que ce label possède le plus haut degré de saillance secondaire. S'il croit que les joueurs de niveau 0 choisissent plutôt l_j (raisonnement selon la saillance secondaire), alors il croit aussi que les joueurs de niveau 1 ou plus croient eux-mêmes que les joueurs de niveau 0 choisissent plutôt l_j (raisonnement selon la saillance tertiaire) et par conséquent il choisira lui aussi l_j. Donc pour chaque joueur, la saillance tertiaire est la même que la saillance secondaire ce qui revient à dire que $\boldsymbol{p}^2$, la distribution de probabilité de la saillance tertiaire, peut se calquer sur $\boldsymbol{p}^1$, la distribution de probabilité de la saillance secondaire. Et ainsi de suite pour réduire les formes de raisonnement selon la saillance n-aire à un raisonnement selon la saillance secondaire.

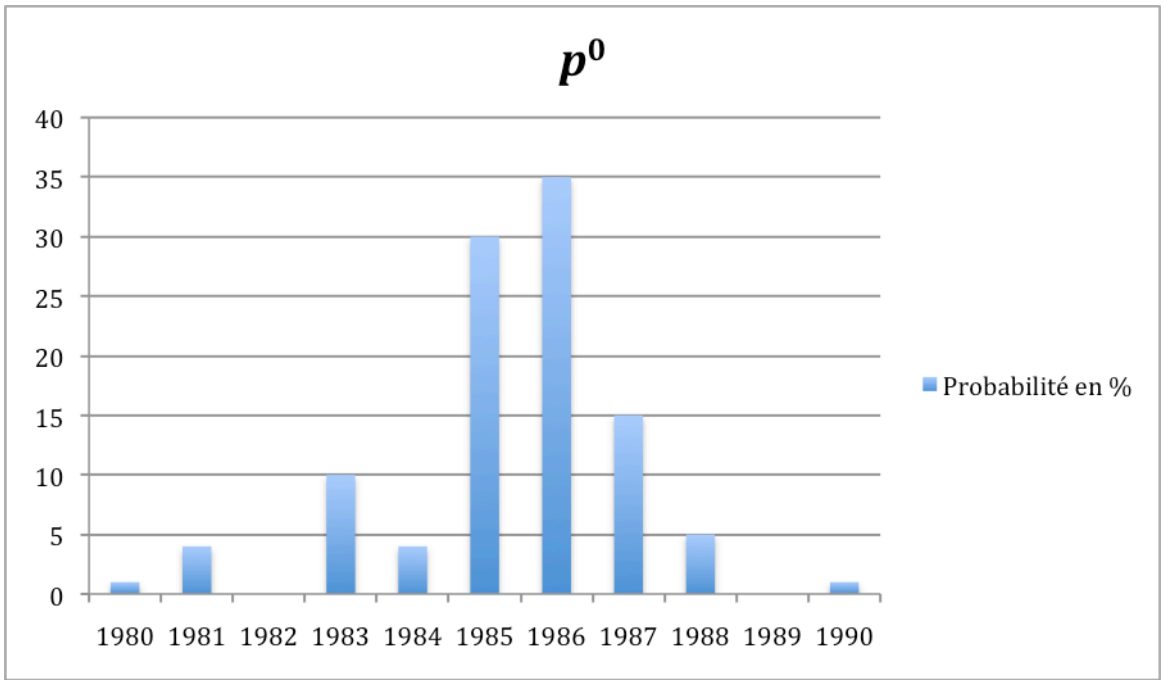
En revanche, aucun raisonnement de ce type ne permet de passer de $\boldsymbol{p}^1$ à $\boldsymbol{p}^0$. Autrement dit, la saillance primaire est quelque chose de strictement irréductible, une donnée exogène, elle n'est pas le résultat d'un raisonnement stratégique (comme la saillance secondaire) mais apparaît au contraire comme une donnée purement paramétrique. En fait $\boldsymbol{p}^0$ ne mesure pas des probabilités portant sur des croyances mais sur des faits. Et il n'y a aucune raison de supposer que les deux courbes suivent le même mode de distribution (même si, à l'inverse, il n'y a aucune raison non plus de supposer que les agents sont soumis à des erreurs systématiques, c'est-à-dire qu'il se peut très bien que le label auquel les joueurs de niveau 1 attribuent la plus grande saillance primaire soit effectivement le label avec la plus grande saillance primaire).

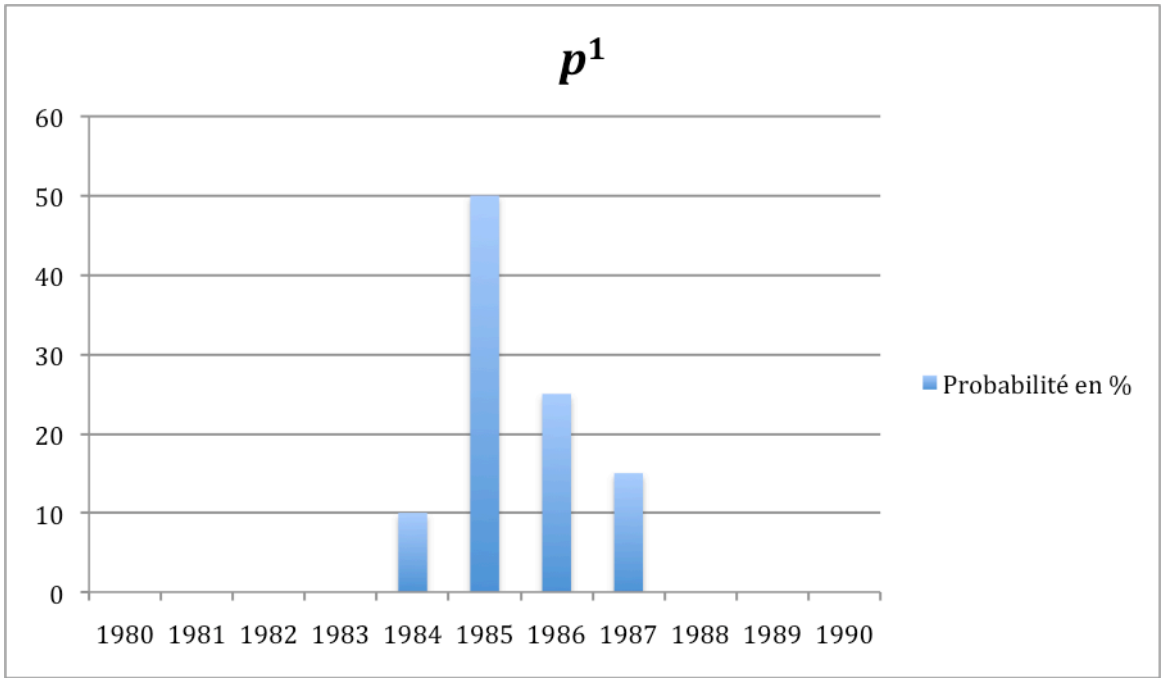
On peut aussi supposer que le mode de distribution de $\boldsymbol{p}^1$ est quoi qu'il en soit plus concentré que celui de $\boldsymbol{p}^0$. En effet, en s'imaginant que lui-même est un joueur de niveau 0 (qui se contente donc de faire un choix de manière non-stratégique), un joueur de niveau 1 peut simuler le comportement d'un joueur de niveau 0 et donc obtenir certaines informations. De ces informations, il peut déduire encore d'autres informations, qui vont « affiner » son choix selon la saillance secondaire. Voilà pourquoi la courbe $\boldsymbol{p}^1$ (distribution de la saillance secondaire) risque d'être moins dispersée que la courbe $\boldsymbol{p}^0$ (c'est-à-dire que $\boldsymbol{p}^1$ ne contiendra presque pas de labels marginaux et que des labels avec une forte attractivité se trouveront encore renforcés).

Les graphiques ci-dessous permettront sans doute de visualiser cette différence. Imaginons que nous demandons à un groupe de personne d'écrire sur une feuille blanche un chiffre compris entre 1980 et 1990. Le but est toujours le même : tout le monde doit essayer d'écrire

[109] C'est-à-dire qu'un agent qui raisonne au niveau 2 entretiendrait les mêmes croyances s'il se situait au niveau 1.

le même chiffre. Si je joue à un jeu de ce type, je vais d'abord me demander quelle est la réponse que je donnerais spontanément (donc qui a une saillance primaire élevée pour moi) : et celle-ci serait probablement « 1980 ». Je peux ensuite me demander pourquoi ce chiffre plutôt qu'une autre ; et ici, la réponse et simple : il s'agit de mon année de naissance. En me mettant dans l'esprit d'un joueur de niveau 0, je peux donc imaginer que la courbe $\boldsymbol{p}^0$ correspondra (plus ou moins) à la répartition des années de naissance dans le groupe considéré. À partir de là, je peux me dire plusieurs choses (que cette répartition est probablement gaussienne ; que je suis bien plus vieux que la moyenne d'âge du groupe en question) qui me permettront de limiter les réponses que je considère comme porteuses de saillance secondaire. Voici donc les histogrammes donnant respectivement $\boldsymbol{p}^0$ et $\boldsymbol{p}^1$.





On voit à la fois que le mode de distribution est beaucoup plus concentré pour $\boldsymbol{p}^0$ que pour $\boldsymbol{p}^1$ mais aussi que la réponse dotée de la plus haute saillance secondaire (« 1987 ») n'est pas la réponse avec la plus haute saillance primaire (« 1986 »). Ce n'est peut-être donc pas le fait de « bien deviner » qui est au cœur de la théorie de la hiérarchie cognitive.

Le point focal peut-être vu comme le résultat d'une règle de sélection grâce à laquelle on cherche à maximiser la probabilité de coordination. À notre sens, choisir selon la saillance primaire est à peine une règle, puisqu'on l'a dit, elle suppose un raisonnement par essence non-stratégique. En revanche, choisir selon la saillance secondaire peut très bien faire l'affaire. Dans ce cas, en effet, on fait appel à une communauté de représentations dont il peut ressortir un point saillant non-ambigu (mais notons que cela n'a rien de systématique).

C'est donc une hypothèse qui fait le pari d'une *asymétrie* cognitive : dans un jeu de coordination, l'un va essayer de deviner le comportement de l'autre (sa saillance primaire) mais il n'attend pas que l'autre fasse de même. La théorie de la hiérarchie cognitive peut donc davantage apparaître comme une heuristique que comme une véritable capture de nos procédures cognitives en situation de coordination. En effet, elle impose un postulat exorbitant : c'est de présupposer que certains agents ne raisonnent pas de manière stratégique mais de manière purement paramétrique. Cette théorie peut expliquer de manière satisfaisante la coordination sur les points de saillance secondaire parce qu'en fait les agents qui l'appliquent font *comme si* elle était exacte, c'est-à-dire comme si l'un n'était pas lui-même en train d'essayer d'anticiper les choix de l'autre. À notre sens, ce n'est pas tellement le fait

de deviner correctement le choix de l'autre qui permet la coordination mais bien l'émergence d'une saillance secondaire *partagée*.

Cela est cependant fort différent d'un choix qui serait fait selon « saillance de Schelling » (Mehta *et al.* 1994), ce qu'un simple exemple permet de montrer. Dans le jeu de pure coordination « Dis moi le même nombre que ton voisin », les agents n'utilisent, en général, ni la saillance primaire, ni la saillance secondaire (ils estiment que le chiffre « 7 » a une saillance primaire pour une large partie de la population, donc ils disent « 7 ») ; quand on fait le test expérimentalement, on s'aperçoit que c'est le chiffre « 1 » qui est très majoritairement choisi. « 1 » est saillant d'une manière toute différente que les formes précédentes de saillance :

> « Si quelqu'un se demande quel nombre, parmi les entiers positifs, est le plus clairement unique, ou *quelle règle de sélection conduirait à un résultat sans ambiguïté,* il sera frappé par le fait que l'univers de tous les entiers positifs a un « premier » ou « plus petit » nombre[110] » (Schelling 1960, p. 94).

La saillance de Schelling est donc le résultat de l'application d'une règle de sélection qui, si elle est suivie par les deux joueurs, conduira vraisemblablement à une coordination réussie. La saillance de Schelling s'imposera précisément dans les situations où les joueurs sont affrontés à « l'énigme » de la coordination[111].

3. Cadrage et point focal

C'est donc dans la manière que les joueurs ont de se représenter le jeu de coordination comme un problème à résoudre que réside le point focal ; cette procédure (de sélection, de désambiguïsation) fait émerger une propriété particulière, distinctive, qui rend « rationnel » le choix du dit point focal. Comprendre ce processus, c'est introduire une première dose de psychologie dans la théorie des jeux : en effet, que notre modélisation abstraite (le jeu, ses joueurs rationnels et leurs stratégies) puisse incorporer la manière dont les joueurs se représentent ce jeu, et notamment leurs stratégies, la manière dont ils les « étiquettent », c'est faire un grand pas vers plus de réalisme cognitif. C'est la démarche qui est proposée par

[110] « If one asks what number, among all positive numbers, is most clearly unique, or what rule of selction would lead to unambiguous results, one may be struck with the fact that the universe of all positive numbers has a « first » or « smallest » number ».

[111] Notons toutefois que les résultats entre suivre une saillance de Schelling et suivre une saillance secondaire ne sont pas forcément différents. Si une stratégie a une saillance primaire écrasante dans une population donnée, la règle de sélection peut précisément être de choisir ce qui serait très largement choisi dans cette population…

Sugden (1995) et Bacharach (2006), avec des différences dans la formalisation qui rendent leurs approches distinctes, mais partageant du moins la même intuition fondatrice.

Quand des joueurs affrontent un jeu de coordination, ils n'ont pas le point de vue du théoricien sur ce jeu. Le théoricien, par exemple dans la matrice du jeu qu'il établit, ne prend pas en compte la description des stratégies dans le langage ordinaire. Ainsi, il y a les stratégies A, B, C, …, Z, là où pour les joueurs il y a les nombres « 1 », « 2 », « 7 », « 13 ». Et ce langage ordinaire est porteur, pour chaque joueur, de représentations spécifiques qu'on aurait bien tort de ne pas prendre en compte car ce sont précisément elles qui peuvent rendre possible la coordination.

Il faut introduire ici le concept de « cadre » tel que présenté par Bacharach :

> « Un cadre est un ensemble de concepts ou de prédicats qu'un agent utilise pour penser une situation du monde. Si je vois ces signes [un cercle, un triangle et une croix sont représentés dans le texte] comme un cercle, un triangle et une croix, mon cadre inclut trois concepts de forme ; si je les vois comme un omicron, un delta et un xi, il inclut trois concepts de lettre. Je peux aussi les voir des deux manières. Mais pas en même temps. On ne se contente pas de voir, on *voit comme*[112] » (Bacharach 2006, p. 10).

Bacharach distingue donc entre les objets du choix (ou plus simplement, objets), et les actes de description. Pour le théoricien, l'organisateur de l'expérience, il y a trois objets, qu'on symbolise par *a*, *b*, et *c*, et {*a*, *b*, *c*} est un ensemble d'objets. Pour le sujet auquel on demande d'entourer un des trois objets, ceux-ci sont décrits par des prédicats comme « cercle », « triangle », « croix ». S'il entoure l'objet *b*, il le fait en pensant à cette action comme quelque chose pour laquelle il a une description (en pensant « je choisis le triangle »). Le problème de décision auquel il fait face peut être défini par un ensemble de description d'actions comme {choisir le cercle, choisir le triangle, choisir la croix}.

Plus formellement, on peut représenter la relation entre les objets et les descriptions en définissant un ensemble S d'objets, un ensemble P de prédicats convenables pour décrire les objets de S, et une fonction E(.) qui associe un sous-ensemble de S (éventuellement vide) à chaque prédicat de P. Si *x* est un prédicat de P, E(*x*) est l'extension de *x* dans S, c'est-à-dire l'ensemble des objets de S qui sont décrits par le prédicat *x*.

En quoi ces phénomènes de cadrage permettent-ils de résoudre un problème de coordination ? Un exemple très simple suffit : deux joueurs doivent choisir le même objet pour gagner 10 euros, parmi quatre cubes, dont trois sont rouges et le dernier bleu. La réponse est évidente : il

[112] « A frame is the set of concepts or predicates an agent uses in thinking about the world. If I see the marks as a circle, a triangle and a cross, my frame includes three shape concepts ; if as a omicron, a delta and a xi, three letter concepts. I can also see them as both. But not at the same time. One does not just see, but one *sees a*s ».

faudrait choisir le cube bleu. Il faut distinguer maintenant le jeu objectif, c'est-à-dire le jeu qui représente l'interaction entre les joueurs pour ce qu'elle est vraiment (comme le fait le théoricien en faisant correspondre les stratégies objectives aux objets du choix) ; et le jeu cadré (qui est le jeu de décision auquel jouent réellement les joueurs) dans lequel les agents choisissent entre des descriptions d'acte. La forme objective de notre jeu fait apparaître classiquement quatre stratégies complètement symétriques : se coordonner sur l'objet *a*, sur l'objet *b,* sur l'objet *c* ou sur l'objet *d*.

Voici la matrice des gains pour ce genre de jeu :

		Joueur 2			
		Cube rouge 1	Cube rouge 2	Cube rouge 3	Cube bleu
Joueur 1	Cube rouge 1	10,10	0,0	0,0	0,0
	Cube rouge 2	0,0	10,10	0,0	0,0
	Cube rouge 3	0,0	0,0	10,10	0,0
	Cube bleu	0,0	0,0	0,0	10,10

Mais supposons que les joueurs aient deux manières de se représenter le problème : un cadre générique F_0 qui contient le mot « chose », et le cadre de la famille des couleurs F_1 {rouge, bleu, jaune, vert…}. Suivant notre modèle précédent, au prédicat « chose », on associe 4 objets, au prédicat « rouge », 3 objets, au prédicat « bleu », 1 objet, au prédicat « jaune », aucun objet… Chaque joueur a donc le choix entre trois stratégies : « choisir une chose », « choisir un rouge », « choisir le bleu ». Mais maintenant les solutions du jeu cadré ne sont plus du tout symétriques : le cadrage a fait ressortir un point focal, tout simplement parce que la coordination sur « choisir le bleu » maximise les gains[113]. En effet, si l'on considère que les joueurs gagnent 10 euros en cas de choix du même objet, l'espérance des gains est la suivante : (choisir une chose, choisir une chose) = 2,5 euros ; (choisir un rouge, choisir un rouge) = 3,33 euros ; (choisir le bleu, choisir le bleu) = 10 euros.

Voici la matrice des gains du jeu cadré en descriptions d'actions :

[113] En fait, il s'agit avec ce genre de démarche de ramener tout problème de coordination à un problème du type Haut-Bas. En vérité, si le choix du point focal semble rationalisé (parce que plus « payant ») on a vu, en suivant l'argument de Gilbert (1989) qu'il n'y avait toujours pas de raison, en termes orthodoxes, pour choisir la solution « Haut » dans un jeu Haut-Bas.

		Joueur 2		
		Choisir une chose	Choisir un rouge	Choisir le bleu
Joueur 1	Choisir une chose	5/2,5/2	0,0	0,0
	Choisir un rouge	0,0	10/3,10/3	0,0
	Choisir le bleu	0,0	0,0	10,10

On pourra nous objecter toutefois que cela ne fonctionne que si les joueurs disposent du même cadre. Et c'est bien là qu'est tout le problème. On l'a vu dès notre premier exemple, où il était possible de se représenter les trois objets ou bien comme des formes différentes, ou bien comme des lettres grecques différentes. Un premier problème est donc de choisir le « bon » cadre, celui qui va permettre de faire apparaître un point focal. Ainsi si l'on doit choisir un même objet entre un disque rouge, une pyramide rouge, un cube rouge et une sphère bleue, ce n'est pas un cadrage en termes de forme qui nous permettra de trouver le point focal, mais bien un cadrage en termes de couleur. Mais les données du problème ne sont pas toujours aussi simples : il se peut très bien qu'aucun type de cadrage ne soit vraiment satisfaisant, ou alors qu'il y ait une concurrence parfaite entre plusieurs d'entre eux. On imagine aisément que dans des situations complexes comme l'est l'improvisation collective libre, la polysémie inhérente des signaux envoyés rend l'exercice de cadrage périlleux. Il n'en reste pas moins que, si on ne peut sans doute faire réellement fonctionner le modèle pour des cas trop complexes, l'intuition de base reste, elle, particulièrement féconde. Dans l'improvisation libre, chaque joueur va avoir dans son cadre (dans la manière qu'il a de se représenter la situation musicale actuelle) un très grand nombre de familles de cadres (comme on a vu dans les exemples précédents, mais ici avec des catégories tantôt acoustiques (granularité, harmonicité, dynamique…), tantôt musicales (échelles, métriques, processus de transformation…), voire cinétiques (tel *pattern* digital…) : et on peut continuer ainsi à l'infini, ou presque.

D'autre part, comme le rappelle Sugden, expliquant la position de Bacharach :

> « Pour chaque famille F_i, il y a une probabilité $v(F_i)$ qui représente la disponibilité de cette famille. Pour chaque joueur, pour chaque famille F_i, la probabilité que cette famille soit incluse dans son cadre, qu'elle lui vienne à l'esprit, est $v(F_i)$. Ces probabilités sont indépendantes, que ce soit entre les familles ou entre les joueurs. Notez que cela implique que si un prédicat particulier vient à l'esprit d'un joueur, alors tous les autres prédicats de la même famille lui sont également disponibles. Enfin, il est posé que $v(F_0)=1$, ce qui garantit que

chaque problème de décision pour un joueur contient au moins un acte de description[114] » (Bacharach 2006, p.15).

Notons toutefois que cela n'a rien d'évident : ce n'est pas parce que je peux cadrer une situation en termes de timbre que me viennent automatiquement tous les timbres possibles et imaginables ; et quand bien même ce serait le cas, il faudrait réfléchir à l'articulation entre cette connaissance quasi-classificatoire et la production actuelle et instrumentale du timbre déterminé. Quant à F_0, on l'a vu précédemment, il s'agit du cadre générique, qui garantit que personne ne reste paralysé par rapport à sa représentation du problème (et qu'on pourrait traduire par « Fais quelque chose ») : pour toute situation, il existe au moins une manière de se la représenter, fût-elle absolument non-déterminée.

Ces difficultés mises à part, la plus grande reste quand même l'incertitude qui pèse sur le partage de ces cadres entre les joueurs. Par exemple, si mon camarade ne voit pas qu'on pouvait envisager le cercle, le triangle et la croix comme trois lettres grecques, et que mon raisonnement reposait sur ce cadrage, la coordination ne pourra pas fonctionner. Mais doit-on forcément faire le postulat qu'avec une augmentation du nombre de joueurs et une augmentation de la « complexité » de la situation (disons des stratégies envisageables), la probabilité soit de plus en plus faible pour que les cadres des joueurs soient partagés ? Ce n'est pas certain, et il faut maintenant envisager l'importance que revêtent les origines culturelles communes (le partage d'une langue, d'un idiome commun, ou d'un commun refus des idiomes établis) dans le partage des modèles mentaux.

4. Modèle mental partagé et point focal

Ce cadre général qu'utilise un joueur dans un problème de décision, qui est un ensemble de « familles », n'est rien d'autre qu'un modèle mental, une certaine représentation cognitive d'une situation donnée. Un article récent de Diana Richards (2001)[115] propose une interprétation de ce phénomène dans des problèmes de coordination appliqués aux sciences politiques. On peut tout à fait combiner ses analyses avec celles de Bacharach pour étendre le

[114] « For each family F_i there is a probability $v(F_i)$, the availability of that family. For each player, for each family F_i, the probability that that family is in his frame, that it comes to mind for him, is $v(F_i)$. These probabilities are independent across families and across players. Notice that these assumptions imply that if one particular predicate comes to mind for some player, then so too do all the other predicates in the same family. It is assumed that $v(F_0)=1$, guaranteeing that each player's décision problem contains at least one act-description ».

[115] RICHARDS, Diana, « Coordination and Shared Mental Model », *American Journal of Political Science*, Vol. 45, n° 2, 2001, pp. 259-276.

principe de naissance des points focaux par opération de cadrage à des situations plus complexes.

La thèse de Diana Richards est simple : si les joueurs partagent le même modèle mental pour une situation donnée, alors il y a de grandes chances qu'ils parviennent à se coordonner sur un équilibre induit par leur connaissance (*knowledge-induced equilibrium*). Dire que les joueurs partagent un même modèle mental, c'est dire quelque chose d'un peu plus précis que : « ils partagent la même culture, ou les mêmes idées ». C'est dire que leur cartographie mentale d'un réel donné va avoir non seulement la même forme, mais encore le même contenu. Il y a là un terrain d'expérience extrêmement riche pour la musicologie cognitive : savoir comment les individus se représentent l'espace musical, sous quelle forme, et selon quels critères…

On peut, d'une certaine façon, rattacher l'idée de modèle mental à celle de la rationalité limitée. Face à un environnement complexe, les agents utilisent des heuristiques, des routines… ; mais ils se reposent aussi sur leurs aptitudes de modélisation, qui permettent d'appréhender plus simplement une situation complexe sous une certaine abstraction.

Un modèle mental peut avoir diverses formes d'organisation, et de multiples contenus. Il peut comprendre des catégories et des traits distinctifs, être organisé selon des relations cause-effet, être constitué d'histoires et de récits… Diana Richards propose de retenir la plus simple des formes (celle qu'on peut la mieux recueillir et tester) ; le modèle mental est alors modélisé à partir de deux composants : un ensemble de catégories et des relations de similarité entre les catégories. On peut donc représenter ce modèle par un graphe, où chaque nœud est une catégorie et un lien entre deux nœuds indique que les deux catégories sont étroitement liées dans l'organisation mentale de l'agent. Les catégories qui ne sont pas adjacentes sont cognitivement plus distinctes pour le joueur. Ce graphe est une structure de connaissance (*knowledge structure*), en ce qu'il est la représentation du modèle mental de l'individu.

Par exemple, on peut construire une représentation mentale des partis et organisations politiques qui est justement plus proche de la métaphore traditionnelle de « l'échiquier politique » que du continuum à une dimension « gauche-droite». Ces structures de connaissance sont ensuite très intéressantes à examiner parce qu'on peut y déceler d'éventuels points focaux (toujours sous l'hypothèse que ces modèles sont partagés). Pour rester dans le champ des sciences politiques, on peut utiliser ces modèles pour comprendre les phénomènes de focalisation sur un « troisième homme » (*third party*) lors d'une élection présidentielle (c'est bien d'un phénomène de coordination qu'il s'agit car dans un système bipolaire, cela suppose de réunir une très grande partie des voix qui ne vont pas aux deux concurrents principaux). Ces graphes font en effet apparaître les connexions cognitives ; et un nœud (un

parti ou un homme politique) au sommet d'un très grand nombre de liens peut facilement devenir le lieu de convergence naturelle des votants. Ainsi Jean-Marie Le Pen en 2002, bien qu'à un extrême du continuum, était lié à un maximum de petits partis sous le rapport de la contestation ; ou mieux encore, François Bayrou en 2007 qui était non seulement lié au PS et à l'UMP par sa position centriste mais encore aux partis contestataires par son refus de l'alternance.

Ces structures de connaissance, quand elles sont partagées, sont donc une évidente source de stabilité dans le processus de décision collective ; et la notion même de point focal chez Schelling fait appel à ces compréhensions culturelles et intersubjectives. Diana Richards en propose une belle illustration expérimentale sur une déclinaison de la bataille des sexes.

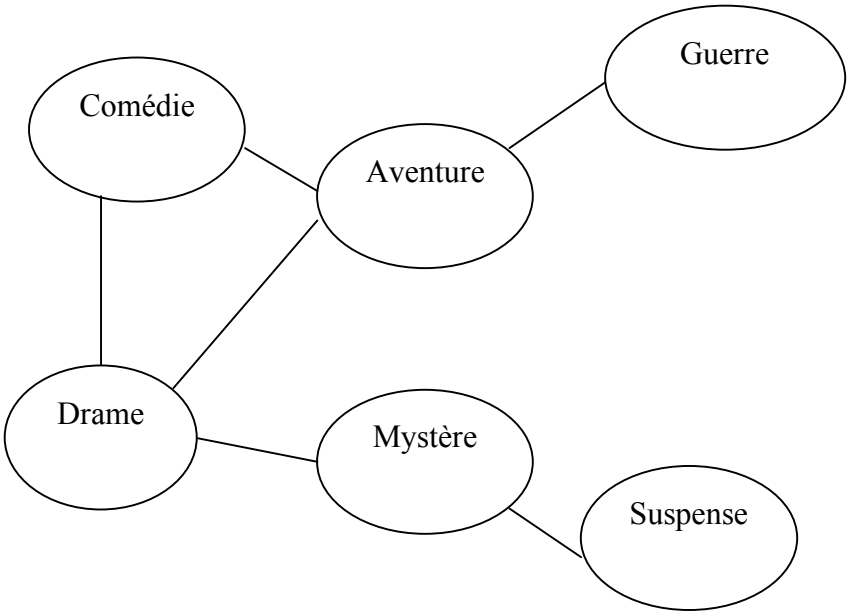


Diagramme extrait de Richards (2001)

Imaginons un premier rendez-vous galant. Ici, le problème est le genre du film à aller voir : chacun préfère un type de film (aventure, comédie, drame, mystère, suspense, guerre) mais l'essentiel est de se mettre d'accord sur le même film sans entamer une négociation sans fin, comme si le choix de ce film commun était parfaitement naturel pour chacun, afin de faire accroire à l'autre que leurs goûts sont communs… Richards utilise les données d'une étude expérimentale pour faire un graphe selon le modèle ci-dessus, qui représente la cartographie mentale partagée par un groupe d'individus des différents genres cinématographiques. Comme nous l'avons signalé, s'il y a un trait entre deux genres, c'est qu'en moyenne, les individus tendent à établir une forte connexion entre les deux genres ; à l'inverse, des genres

plus éloignés dans la représentation sont en moyenne plus distincts cognitivement. Notons que ce graphe ne nous dit rien sur les préférences des individus, sur la manière dont ceux-ci classent actuellement les différents genres.

En revanche, ce graphe permet d'ordonner les préférences de chaque joueur, étant donné le genre de film préféré absolument (action idéale). Le point important est que le modèle mental de chaque joueur est une structure qui organise les préférences. Les joueurs peuvent ensuite utiliser l'information incluse dans la structure de connaissance pour maximiser la probabilité de coordination. Plus on s'éloigne de son action idéale, plus il y a un « coût » élevé de concessions. Il apparaît clairement sur le graphe que l'action qui coûtera en moyenne le moins, si l'on considère que les préférences d'actions idéales sont uniformément réparties dans la population, est le choix du film d'aventure. Il s'agit donc d'un point focal (fruit d'une règle de sélection) à même de maximiser les chances de coordination.

Nous n'entrerons pas plus avant dans la modélisation très sophistiquée que propose ensuite Richards, car elle n'aurait guère d'utilité pour nous. On le voit, la thèse de Richards est *in fine* proche de celle de Schelling. Schelling pensait que l'organisation mentale des traits saillants d'un contexte de décision donné pouvait potentiellement résoudre les problèmes de coordination, même en l'absence de communication ou de jeux répétés ; ce qui est, rappelons le encore une fois, la situation qui nous intéresse principalement : une improvisation stricte, non prévue, libre, et sur le modèle du *forum d'improvisation*, où les joueurs ne se connaissent pas encore. La question cruciale reste donc celle du partage de ces fameux modèles mentaux. Si le nombre des choix possibles et le nombre de joueurs ne sont pas en soi des problèmes (car même si le nombre des stratégies combinées explosent, si l'organisation mentale du contexte de décision est la même, ou sensiblement la même, la coordination peut quand même se produire au sein de grands groupes), il semble toutefois qu'empiriquement, si le nombre de joueurs augmente, la probabilité que le modèle mental soit partagé diminue (encore que certains anthropologues de la culture pourraient défendre le contraire). De même avec un grand nombre de joueurs, on augmente aussi les différences dans la *forme* de la connaissance, dans la manière dont on choisit de se représenter mentalement telle situation : suis-je dans une logique narrative quand j'improvise ? Au contraire, est-ce que je raisonne par rapport aux quatre paramètres de base de la musique savante occidentale, hauteur, dynamique, timbre et durée ? Ai-je une représentation plutôt microphonique, héritée de l'électroacoustique et attentive aux moindres modifications de grains et de textures ? Ou suis-je focalisé sur les enchaînements, sur les rapports causaux, en une représentation plus macrophonique ?

Si l'on veut pouvoir utiliser cette idée de modèle mental, on en revient au problème fondamental : il faut que ces modèles puissent être partagés au moins à un certain niveau (et plus le nombre de joueurs augmente, plus l'exigence de similarité sera grande) par les joueurs. Il faut donc supposer que, dans notre communauté des musiciens pratiquant l'improvisation libre, il doit exister quelque chose comme une représentation partagée de la situation d'improvisation effective, fût-elle incomplète et schématique, pour que la coordination des musiciens soit possible. Pour nous aider à fonder la possibilité de ce modèle commun, il faut déterminer dans quelle mesure celui-ci peut être le fruit d'une convention dans une communauté donnée.

H/ Coordination et conventions dans l'improvisation collective libre

Le concept de convention tel que défini par David Lewis (1969) peut nous aider à comprendre la possibilité de l'existence de modèles mentaux partagés au sein de la communauté des musiciens pratiquant l'improvisation libre. Vouloir articuler la notion de convention avec celle d'improvisation libre peut sembler paradoxal à bien des égards. D'un côté, la convention implique des régularités de comportement au sein des membres d'un groupe, et donc des attentes réciproques sur l'adoption de ces comportements réguliers. De l'autre, l'improvisation libre se pense souvent, on l'a vu, comme improvisation non-idiomatique et prêche la surprise permanente (se surprendre soi et surprendre les autres) et le rejet des « plans » et autres « grilles », ainsi que de toute attitude tendant à se figer d'une fois sur l'autre. En même temps, il est essentiel d'examiner le rapport de l'improvisation collective libre, maintenant pensée comme problème de coordination, à la convention. En effet, selon David Lewis, il existe un lien génétique entre problème de coordination et convention : la convention n'existe que parce qu'il y a un problème de coordination sous-jacent, dont elle constitue la solution.

Redisons-le : l'improvisation libre n'est régie par aucun principe prescriptif préexistant à son élaboration. Ceci n'est pas une caractéristique partagée par toutes les situations d'improvisation, bien au contraire : ainsi l'improvisation jazz, du moins telle qu'elle s'est pratiquée à un moment donné de son évolution (avant le Free jazz) et telle qu'elle continue d'être pratiquée par un grand nombre de personnes aujourd'hui, prend son appui sur une grille harmonique, éventuellement couronnée d'un thème et accompagnée d'une indication de *drive* rythmique. Cet ensemble (la grille du *standard*) constitue, bien plus qu'un ensemble

de conventions, un véritable ensemble de *règles* ; c'est-à-dire que le non-respect de ces règles témoigne soit de l'incompétence, soit de la mauvaise volonté du joueur qui les enfreint : celui-ci se met sciemment en position de hors-jeu, de mauvais joueur ; il met en péril la réussite collective en violant l'unité esthétique créée par le système de règles, se soumettant par là au jugement des autres joueurs, mais aussi au jugement du public.

Évidemment, l'absence de règle n'est en rien synonyme de l'absence de convention, au contraire, serait-on tenté de dire, puisque c'est dans le vide des règles, ou dans la liberté d'interprétation qu'elles laissent, que s'immiscent les conventions. Mais si l'on considère que la convention est, d'une certaine manière, synonyme de l'attente d'une régularité, alors on peut affirmer que l'idée même de convention se heurte à la position esthétique et idéologique défendue par les improvisateurs libres. Deux points sont cependant à remarquer : d'abord, il peut y avoir un écart important entre une position esthétique (surtout non-théorisée) et les résultats de l'analyse musicale ; ensuite, il faut voir si l'on ne peut pas déplacer le concept de convention pour lui faire capturer des phénomènes de similarité de modèles mentaux ; ce que créerait alors la convention dans une communauté donnée, ce n'est pas une attente de comportement régulier, mais une attente de représentations cognitives identiques d'une situation donnée.

1. La définition lewisienne de la convention

Revenons à la position de Lewis (1969) quant à la notion de convention. Pour Lewis, le concept de convention est étroitement lié aux « problèmes de coordination ». Nous avons donné précédemment des exemples de ce genre de situation. Il y a un problème de coordination quand des agents ont un but commun à atteindre et quand il y a au moins deux combinaisons possibles d'actions qui permettent d'atteindre ce résultat. Un problème de coordination est donc une situation où deux personnes ou plus sont impliquées, et où il y a deux (ou plus) combinaisons de leurs actions telles que chaque personne préfère que, si tous sauf un font leur part de cette combinaison d'actions, alors la personne restante la fasse également.

C'est la répétition d'un même problème de coordination qui est à même de conduire la population concernée à agir d'une certaine manière, sans qu'il y ait besoin d'une fondation explicite à ce comportement[116]. Mais il y a tout de même un fondement implicite ; cet autre

[116] Il s'agit donc d'une position foncièrement anti-contractualiste.

fondement est à chercher dans le *précédent*. Le problème, c'est que la leçon du précédent peut être ambiguë, voire porteuse d'interprétations contradictoires. Mais au fur et à mesure que le problème se répètera, les interprétations ambiguës tendront à disparaître ; quand un précédent clair se dégage (au terme de ce processus de « décantation ») et qu'il devient connu de tous, évident, alors c'est assez pour que les protagonistes d'un problème de coordination s'attendent à ce que tous suivent ce précédent ; il s'agit, si l'on veut, d'un phénomène de jurisprudence systématisée. De cette attente de conformité à un précédent naissent la conformité à une régularité, et donc « un système auto-généré de préférences, d'attentes et d'actions capable de persister indéfiniment[117] » (Lewis 1969, p. 42). C'est cela le phénomène de convention. La convention est donc la « solution » d'un problème de coordination ; une logique *évolutionniste* appliquée à la catégorie du jeu de coordination permet de fonder le concept de convention en lui préservant son caractère tacite et arbitraire. Voici la définition plus formelle qu'en propose Lewis :

> « Une régularité R dans le comportement des membres d'une population P où les agents rencontrent la situation récurrente S est une *convention* si et seulement si il est vrai que, et ceci est de la connaissance commune en P, pour presque tous les cas de S dans P :
> 1) Presque tout le monde se conforme à R ;
> 2) Presque tout le monde attend de presque tout le monde qu'il se conforme à R ;
> 3) Presque tout le monde possède à peu près les mêmes préférences quant aux possibles combinaisons d'actions ;
> 4) Presque tous préfèrent une conformité générale à R plutôt qu'une conformité de tous sauf un ;
> 5) Presque tous préfèreraient une conformité générale à R' plutôt qu'une conformité de tous sauf un (où R' est une régularité possible du comportement des membres de P dans la situation S telle que personne, dans presque toutes les instances de S dans P, ne peut se conformer à la fois à R' et à R[118] » (Lewis 1969, p. 78).

Cette définition appelle quelques remarques :

1) On note la persistance d'une terminologie de l'approximation censée refléter l'aspect absolument non-normatif et non-exogène de la convention.

---

[117] « a self-perpetuating system of préférences, expectations, and actions capable of persisting indefinitely ».

[118] « A regularity R in the behavior of members of a population P when they are agents in a recurrent situation S is a *convention* if and only if it is true that, and it is common knowledge in P, that, in almost any instance of S among members of P :
1) Almost everyone conforms to R ;
2) Almost everyone expects almost everyone else to conform to R ;
3) Almost everyone has approximately the same preferences regarding all possible combinations of actions ;
4) Almost everyone prefers that any one more conform to R, on condition that almost everyone conform to R ;
5) Almoste everyone would prefer that any one more conform to R', on condition that almost everyone conform to R' (where R' is some possible regularity in the behavior of members of P in S, such that almost no one in almost any instance of S among members of P could conform both to R' and to R) ».

2) La condition (4) assure que l'on est en un équilibre de coordination. Elle est locale et donc n'implique pas qu'une non-conformité générale n'eût pas été préférable.
3) La condition (5) assure l'arbitraire de la convention (puisque R' eût aussi bien fait l'affaire).
4) La clause de connaissance commune joue un rôle de *stabilisation*. Chacun entre dans un raisonnement spéculaire : en simulant le raisonnement qu'opèrent les autres agents pour se convaincre qu'il est de leur intérêt de se conformer à la convention, il se persuade lui-même de la justesse de sa conviction.

> « Cette théorie pousse donc la visée de la transparence sociale au point où le savoir de l'arbitraire de l'objet collectif, loin de le déstabiliser, le stabilise. […] Dans sa tension désespérée vers l'infini, le CK [*common knowledge*] voudrait être ce qui totalise et unifie un ensemble de consciences radicalement séparées » (Dupuy 1989, p. 370)[119].

C'est bien sur l'exigence de connaissance commune que repose le poids du fondement de la convention, dans un modèle strictement non-coopératif (c'est-à-dire où l'on suppose que les agents ne communiquent pas, ne se mettent pas d'accord sur telle ou telle solution, ce qui exclut l'hypothèse du contrat).

2. L'opposition entre improvisation libre et convention

Dans quelle mesure peut-on appliquer ce concept de convention à l'improvisation libre ?
Deux raisons semblent *a priori* s'y opposer :

1) Si pour qu'émerge une convention R, il faut une population P dont les membres rencontrent de manière récurrente la situation S, alors on peut régler rapidement la question par l'absence pure et simple des conditions P (population extrêmement mobile) et S : la situation d'improvisation change beaucoup selon l'instrumentation, la durée, les conditions extérieures comme la présence du public ou son absence, le lieu : on sera peut-être tenté d'improviser différemment à l'IRCAM ou dans un festival plutôt orienté « jazz »… Il n'y aurait donc pas de conventions car il n'existerait pas quelque chose comme une situation récurrente (si ce n'est purement nominale : la situation d'improvisation) sur laquelle elles pourraient se greffer.

[119] DUPUY, Jean-Pierre, « Convention et Common Knowledge », *Revue Économique*, Vol. 40, n° 2, 1989, pp. 361-400.

2) Si les musiciens affrontent bel et bien un problème de coordination quand ils sont en situation d'improvisation libre, il n'est pas certain qu'ils aient l'envie d'atténuer la dimension fondamentalement problématique de cette situation. Autrement dit, ce qui intéresse les personnes pratiquant cette musique, c'est précisément que cette dimension problématique soit garante de solutions nouvelles et créatives. C'est donc d'un problème de coordination un peu spécial qu'il s'agit ; le but est bien de se coordonner, mais ce n'est pas tant la recherche d'une solution tirée d'une quelconque jurisprudence qui intéresse les joueurs que la découverte perpétuellement recommencée des apories de la situation. La convention fluidifie une situation sociale complexe, de sorte qu'il n'y a plus à y penser, à la considérer comme complexe ; mais les musiciens veulent maintenir la rugosité de défi de l'improvisation collective libre, et l'excitation qui en découle.

Que peut-on répondre à ces deux objections ?

Concernant la stabilité de la population P considérée, on peut répondre qu'il en est de même dans la plupart des cas où il y a convention. Supposons que je sois en communication téléphonique avec quelqu'un que j'appelle pour la première fois, et que cette communication soit brutalement interrompue. En un sens, c'est la première fois que se pose ce problème de coordination pour nous ; en un autre, chacun de nous a déjà eu affaire à ce même problème, impliquant d'autres interlocuteurs, de nombreuses fois auparavant. Il devrait donc suivre de cela que nous nous comportions *comme si* nous avions ces antécédents en commun, appliquant la convention en usage dans ces cas-là (je rappelle mon correspondant qui s'attend à ce que je le fasse). Autrement dit, ce n'est pas parce que nous considérons des cas de rencontres improvisées (suivant l'idée du *forum d'improvisation*), et non les cas de groupes constitués d'improvisation libre (comme il y en a beaucoup), qu'il ne peut y avoir de conventions à envisager. On peut considérer en effet que la population P ne désigne pas le collectif de musiciens en train d'improviser *hic et nunc* mais la communauté des musiciens pratiquant l'improvisation libre, dont le collectif en question n'est alors qu'un sous-ensemble spécifié. Chacun des membres de cette communauté P a bel et bien déjà rencontré plusieurs fois la situation d'improvisation S. Nous laissons de côté ici la question de l'entrée dans cette communauté qui, bien que passionnante, ne concerne pas directement notre travail.

Maintenant, comment définir cette situation S ? Effectivement, on frise le nominalisme : le point commun entre toutes ces situations réelles ne serait alors que le mot « improvisation ». Mais pour faible que soit la base commune, elle n'en est pas moins significative. La situation d'improvisation libre renferme un ensemble de caractérisations négatives : musique qui n'est

ni déterminée, ni « informée » (grilles, cycles formels, compositions aléatoires…) à l'avance (et donc littéralement *improvisée*, c'est-à-dire imprévue), musique non-idiomatique (c'est-à-dire qui refuse une quelconque appartenance à un idiome déjà constitué : je peux très bien ne rien prévoir l'avance, être libre et faire une improvisation dans le style de Debussy ou *hard bop*), musique qui n'est pas culturo-centrée (les musiciens de tous horizons musicaux, rock, acousmatique, jazz, musique contemporaine, *noise*… peuvent se retrouver dans une situation d'improvisation libre). On pourrait donc définir la situation d'improvisation libre par un ensemble de contraintes négatives, contraintes qui rendent précisément le modèle de la pure coordination pertinent en ce qu'elles interdisent le recours aux « règles musicales » existantes. Certes, ceci est plutôt vrai des groupes d'improvisation des années 1960-1970 ; le mot d'ordre actuel consiste plutôt à « interdire d'interdire », et donc à s'autoriser références, citations, pastiches et parodies ; mais le problème reste entier car c'est alors la prolifération des idiomes possibles à convoquer, qui plus est de manière transgressive, qui vide de son sens cette idée de « règles à suivre ». On peut donc bel et bien dire que les membres de la population P des musiciens improvisateurs rencontrent régulièrement la situation S d'improvisation libre à laquelle on peut attribuer un contenu à peu près constant. Encore une fois, ce qui fait ce contenu, ce n'est pas un ensemble de traits musicaux partagés mais plutôt l'existence de conditions poïétiques communes qui constituent précisément la situation en problème de coordination.

La difficulté la plus importante reste donc le heurt affirmé qu'il y a entre l'idée de convention et celle d'improvisation libre. C'est d'ailleurs en partie pour cela que les interdits stylistiques qui régnaient sur l'improvisation libre dans les années 1960-1970 n'ont pas tenu : un « académisme *free* » commençait alors à émerger (énergie maximale permanente, esthétique du cri…), solution au problème de l'improvisation collective devenue véritablement convention (instaurant des attentes réciproques au sein des groupes de musiciens). Comme Vincent Cotro l'a également montré (Cotro 2000), des collectifs stables émergent à ce moment-là précisément pour sortir de cet académisme et apporter une réponse fraiche au problème de l'improvisation libre. Évidemment, ces collectifs, par leur stabilité même, finissent par ériger à leur tour certaines situations d'interaction en conventions… Et c'est souvent quand les musiciens prennent conscience de cela que le groupe s'arrête ou cherche à renouveler une partie de ses membres.

Il semble donc que dès qu'il y a convention, du moins dès que celle-ci est perçue, il y a un mouvement de contestation qui apparaît pour dénoncer l'existence de cette convention, qui n'aurait pas sa place dans le monde de l'improvisation collective libre.

3. L'objet de la convention

Mais le problème est ici peut-être plus un problème de vocabulaire qu'autre chose. N'oublions pas que nous avons défini la convention comme *solution* d'un jeu de coordination, et que c'est précisément cette solution qui est explicitement refusée. Mais faut-il en conclure à l'inexistence de conventions ? Un des aspects les plus saillants de la convention est son caractère tacite. Une convention peut exister au sein d'un groupe qui ne s'est jamais mis d'accord explicitement pour l'adopter et dont les membres n'y réfèrent jamais explicitement non plus comme d'une convention qu'ils partagent. Autrement dit, on aurait grand tort de sous-estimer la dimension invasive de la convention ; son mouvement de réification, de constitution en « seconde nature » échappe très largement à notre conscience. Et il faut faire le test de la rupture de la convention pour mesurer son ancrage. S'il y a une convention dans l'improvisation libre (une convention « testable », dont les joueurs prennent conscience au moment de sa violation), c'est presque d'une méta-convention qu'il s'agit : le refus des conventions, c'est-à-dire des solutions qui ont déjà fait leurs preuves, qui ont déjà assuré la réussite de la coordination des joueurs.

Il n'en reste pas moins que les arguments de Lewis sont solides : peut-il vraiment y avoir une situation répétée S (du type problème de coordination) au sein d'une population P sans qu'à un moment apparaisse (ici on peut nuancer la position de Lewis) un ensemble de régularité R, R', R''… dans le comportement des joueurs (comme le fait remarquer Gilbert (1983)[120], différentes régularités peuvent recevoir le statut de convention en tant que solutions également satisfaisantes à un même problème) ? Si cela est vrai, il faut alors admettre qu'une multitude de conventions informe l'attitude des musiciens pratiquant l'improvisation libre ; mais comment concilier alors la tension immense qui règne entre ce mouvement inconscient de *conventionnalisation* et le refus conscient (*méta-conventionnel* disions-nous) de la convention ?

C'est ici que nous proposons de déplacer légèrement *l'objet* de la convention : du comportement à la représentation cognitive de celui-ci. Le mouvement de la convention, contrarié qu'il est par une attitude anti-conventionnaliste, n'aboutirait alors pas à des régularités de comportements prévisibles[121] et attendus mais à une communauté de

[120] GILBERT, Margaret, « Notes on the Concept of a Social Convention », *New Literary History*, Vol. 14, n° 2, 1983, pp. 225-251.

[121] Même s'il est incontestable que de telles régularités existent… Mais si conventions il y a, elles sont avant tout de nature stylistique, ce qui à notre sens n'est pas l'essentiel quand il s'agit de résoudre le problème de coordination qu'est l'improvisation collective libre. Le vrai problème de coordination est en effet dynamique,

représentations cognitives de la situation musicale d'improvisation. Au cours de leurs expériences multiples d'improvisation libre, les joueurs se forgent justement une cartographie similaire de l'improvisation collective, qui est comme un recensement, un répertoire (ouvert, bien sûr) des « choses qui marchent », des solutions qui facilitent la coordination des joueurs. Ce répertoire n'est pas utilisé en tant que tel mais bien plutôt comme un « cadre » qui sert à la *représentation* du problème. Si l'on veut, c'est la forme de la solution qui est intégrée, son abstraction, autrement dit, un *modèle*. L'exigence de nouveauté dans la solution reste entière ; ce qui s'est fixé (plus ou moins bien sûr), ce qui a suivi le processus de convention, c'est la manière dont les joueurs modélisent la situation, et la connaissance quasi-géographique (les zones et territoires associés, frontaliers…) qu'ils en ont. La notion de convention nous permet de capturer ce phénomène de partage de modèles mentaux, de cadrage (*framing*) commun d'un problème au sein d'une communauté donnée. Nous pouvons donc conserver la définition lewisienne de la convention à condition d'opérer le déplacement de la régularité du comportement à la régularité dans la représentation « modélisée » des comportements. Par là, nous sommes en mesure d'assurer un fondement théorique à l'existence de points focaux (et donc à la possibilité de la coordination réussie) dans une situation comme celle de l'improvisation collective libre.

I/ Saillance, points focaux et rationalité

Il nous faut néanmoins répondre à une question essentielle avant de continuer. Peut-on rendre compte *rationnellement* des points focaux ? Dans la mesure où ceux-ci naissent de la saillance attribuée par les agents à certains événements ou à certaines actions dans un cadre donné, une représentation déterminée, il faudrait alors donner un pouvoir à cette notion de saillance ; est-ce possible dans une théorie de la décision rationnelle ?

1. Saillance immédiate et saillance abstraite

John W. Schiemann (2000)[122], en mettant en avant l'aspect génératif de la saillance, apporte quelques éléments de réponse. Il s'agit d'abord de relier l' « évidence » de la saillance à la

plutôt que statique, et concerne la manière dont les musiciens répondent à l'indétermination du devenir formel d'une telle improvisation.

[122] SCHIEMANN, John W., « Meeting Halfway between Rochester and Frankfurt : Generative Salience, Focal Points, and Strategic Interaction », *American Journal of Political Science*, Vol. 44, n° 1, 2000, pp. 1-16.

distinction chomskienne[123] compétence/performance[124]. Il faut insister ici sur la dimension préthéorique de la compétence (on ne peut pas forcément *rendre raison* de notre usage de la langue par exemple) qui a beaucoup de points communs avec le caractère « donné » de la saillance.

Néanmoins, ce serait encore avoir une vue trop partielle sur la saillance, et notamment manquer une distinction entre deux types de saillance : la saillance immédiate et la saillance abstraite. Ainsi, « pile » (comme dans « pile ou face ») semble comporter une priorité cognitive indépendante de n'importe quelle situation ; au contraire, la notion de division symétrique peut créer des points focaux (comme le remarque Schelling dans ses expériences de marchandage, dont une des solution privilégiée reste le fameux « coupons la poire en deux ») mais ce de manière contingente eu égard aux caractéristiques particulières du phénomène considéré. Pour le dire autrement, la saillance semble appartenir objectivement à la construction symbolique de notre notion de « pile », mais seulement de manière contingente, suite à une opération de division symétrique, à 50 euros (là où l'on devait se partager 100 euros, par exemple). Cette saillance abstraite peut donc être comprise comme une saillance *générative*[125] en ce qu'elle apporte la saillance à un objet autrement passe-partout.

Mais il ne faudrait pas croire non plus que cet aspect génératif de la saillance renvoie à un usage conscient de règles (ce qui mettrait à mal le parallèle avec la compétence chomskienne). Schelling rappelait qu'un point focal pousse les joueurs à se coordonner sur lui parce que ceux-ci sont incapables de ne pas le reconnaître comme tel : reconnaître la saillance est donc antérieur au processus de raisonnement sur les moyens et les fins proprement dit.

« Il suffit de dire que le « raisonnement » quant aux points focaux fait référence à l'usage instrumental de la saillance, non la génération de la saillance elle-même[126] » résume John Schiemann (p.10). La saillance est donc préthéorique au sens plein du terme : elle se situe à la fois en deçà d'un usage conscient de règles mais au-delà d'un simple acte de perception. Ainsi la règle de la division symétrique regroupe en fait une structure mathématique *objective* (la

[123] CHOMSKY, Noam, *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, Cambridge University Press, 1965.

[124] Rappelons que la compétence désigne un savoir-faire implicite, un ensemble de règles sous-jacent nécessaire à l'expression d'une forme particulière de savoir, là où la performance est l'actualisation de ce savoir dans des situations particulières.

[125] En fait, il est probable que l'on puisse ramener toute forme de saillance à une saillance générative ; ce qui se passe dans le cas de « pile » c'est que la règle (choisir le premier, car on dit toujours d'abord « pile » quand on dit « pile ou face ») est complètement fusionnée avec la structure symbolique considérée, d'où l'impression d'objectivité de la saillance.

[126] « suffice it to say here that the « reasoning » in focal points reasoning refers to the instrumental employment of salience and not the generation of salience ».

symétrie, l'égalité des quantités) et une structure normative *judicative* (l'équité, la justice, le partage). La saillance peut *in fine* être vue comme une fonction fondamentalement cognitive, résultant d'informations tant symboliques que perceptives.

2. Le point focal comme fondement rationnel

La question centrale à laquelle il faut maintenant répondre est de savoir si cette saillance (et partant, le point focal) peut servir de fondement rationnel à l'action. On se souvient de la réponse de Gilbert (1989) : il n'y a rien dans la saillance qui permette intrinsèquement le saut normatif de la simple description « *x* est saillant » à la prescription « A doit choisir *x* » ; l'analyse en termes de saillance générative permet-elle de répondre à cette position ?

D'après Schiemann, l'argument de Gilbert repose sur une prémisse fausse. En effet, on se rappelle que pour Gilbert, le modèle classique de la rationalité ne peut fournir aux joueurs la croyance rationnelle nécessaire au choix de la solution saillante, car celle-ci n'est rationnelle que si l'autre joueur a lui-même une raison de choisir cette solution. L'idée est donc de montrer qu'une telle croyance peut être rationnelle : il en suivra *ipso facto* que le choix de la solution saillante est également rationnel.

La première erreur de Gilbert est de prendre pour objet de la saillance le *choix* d'une action, en lieu et place de sa *description*. Si l'on se souvient de l'analyse de Schelling, la saillance intervient au niveau de la représentation qu'ont les agents du problème considéré. La saillance est comme un *surcroît*, un ajout que l'agent fait à sa description du problème, elle est une caractéristique de la situation du choix, non de l'action ou du choix en tant que tels. S'il y a une raison pour l'action, c'est donc d'une raison potentielle qu'il faut parler, reliée de manière contingente au contexte du choix. Mais Gilbert lie la notion de saillance à une combinaison d'actions (par exemple A joue *x* et B joue *x* ; ou bien A joue *x* et B joue *y*) et donc au résultat qui en découle. Or il s'agit là d'une confusion entre la saillance, propre aux descriptions des stratégies, et le point focal, qui est précisément le résultat qui découle du choix d'actions aux descriptions saillantes.

Pour illustrer clairement ce point, il suffit de considérer un jeu de pure coordination où les joueurs doivent se coordonner en choisissant la même action, qu'ils se décrivent de la même manière (disons : *x*). Si la saillance a un effet, elle doit résider dans *x*, et pas dans la combinaison d'action (A choisit *x*, B choisit *x*). Sinon, on se rend compte immédiatement que (A choisit *y*, B choisit *y*) serait également saillant. « La qualité focale d'un résultat dérive de

la saillance des actions qui le produisent[127] » conclut Schiemann (p. 12). Même dans les cas de coordination où les joueurs ne doivent pas choisir la même action (par exemple dans le cas de la conversation téléphonique interrompue), la saillance reste une propriété des actions en vertu de la description qu'ils se font de la situation, description qui est antérieure à toute considération sur le résultat qui découle des choix[128]. C'est donc bien au niveau de l'étiquetage des actions qu'il faut rester.

La deuxième erreur de Gilbert serait de méconnaître l'approche réelle (à la fois intuitive et démontrée expérimentalement) qu'ont les agents rationnels d'un problème de coordination. Mais contrairement à ce que dit Schiemann, ce n'est pas une « erreur » que ferait Gilbert : celle-ci ne fait qu'exposer les limites intrinsèques de la théorie orthodoxe du choix rationnel, de sorte que l'argument de Gilbert, à notre sens, conserve toute sa puissance, à condition de ne pas se méprendre sur la conséquence qu'il faut en tirer. Ce n'est pas la saillance, bien comprise, qui est en difficulté (parce qu'elle ne peut fonder en raison un choix) mais la théorie du choix rationnel qui ne peut établir qu'il y a de *bonnes raisons* de choisir l'action dont la description est saillante[129]. En effet, dans un jeu aux multiples équilibres, la théorie des jeux ne donne aucune prescription quant au choix de tel ou tel équilibre. Mais, remarque Schiemann, si la théorie des jeux exclut axiomatiquement l'usage instrumental de la description de la stratégie, la définition de la rationalité stratégique n'est pas dépendante de cet axiome. En particulier, rien n'interdit à un agent de faire mieux que ce que prescrit la théorie des jeux (du moment qu'il ne choisit pas ce qu'elle écarte explicitement). Il n'y a pas d'antagonisme entre une vision instrumentale de la rationalité et le fait de vouloir chercher le *meilleur* moyen de parvenir à ses fins, au contraire.

On en revient donc toujours au même problème: trouver une structure de décision là où la théorie du choix rationnel ne peut en fournir. Mais au fond, nul ne parvient véritablement à combler le gouffre (un quasi *explanotary gap*[130]) entre les axiomes de la théorie des jeux et le comportement effectivement observé des agents dans des situations de coordination sans sortir d'une manière ou d'une autre du cadre axiomatique de la dite théorie.

---

[127] « The focal quality of an outcome then, is derivative of the actions that produce it ».

[128] Ainsi, dans ce cas, la saillance est générée par une jurisprudence du type « celui qui a appelé en premier lieu rappelle » ; cette règle rend saillante l'action « rappeler » pour l'appeleur, et l'action « attendre » pour l'appelé. C'est donc bien d'actions qu'il s'agit, et non de leur combinaison ou du résultat qui en découle.

[129] C'était déjà vers ce genre de conclusion que tendait Schelling.

[130] On appelle *explanatory gap* l'inadéquation qui existe entre l'expérience humaine (et en particulier les *qualias*, ce qui fait la nature d'une sensation particulière, la rougeur du rouge par exemple) et une explication de type mécaniste, physicaliste.

J/ Improvisation collective libre et esprit d'équipe

Rendre compte de l'usage de points focaux va donc nous amener à introduire un nouveau type de raisonnement : le raisonnement d'équipe (*team-reasoning*), pensé comme une extension du raisonnement standard présenté ci-dessus. Notre intuition est évidemment que c'est ce genre de raisonnement qui est couramment (encore que pas systématiquement) utilisé dans l'improvisation collective libre, notamment lorsque la difficulté de coordination se fait particulièrement sentir, c'est-à-dire, mais nous y reviendrons, lors des moments d'articulation formelle. Néanmoins, il nous faut auparavant effectuer un détour par la question de l'organisation d'un groupe faisant face collectivement au problème de coordination de l'improvisation.

1. Organisation et performance d'un groupe

La notion d'interaction est essentielle pour comprendre non seulement la manière dont s'organise un groupe, mais aussi la qualité de ses performances. C'est un lieu commun qu'il n'est peut-être pas inutile de rappeler : on fait souvent le lien, en jazz surtout (sans trop le questionner) entre la qualité d'une musique produite par un groupe et la dimension hautement interactive de celle-ci, la fameuse « entente télépathique » qui semble régner entre les musiciens (le second grand quintette de Miles Davis[131] ou l'actuel quartet de Wayne Shorter[132] viennent immédiatement à l'esprit).

Comment établir, de manière générale, la performance d'un groupe ? Nous proposons de nous appuyer ici sur le cadre théorique de l'article « Communities of Practice : Performance and Evolution » de B. A. Huberman et T. Hogg (1994)[133]. Considérons un groupe d'individus, avec diverses caractéristiques, essayant de résoudre un problème global. Les individus peuvent interagir les uns avec les autres, et la force de cette interaction sera proportionnelle à la fréquence avec laquelle ils échangent des informations ou des « indications » les uns avec les autres. Comme il y a une limite naturelle, cognitive (une « largeur de bande » si l'on veut) au nombre d'individus avec lequel un individu donné peut interagir, les types d'interaction

[131] DAVIS, Miles, *The complete studio recordings 1965-1968*, Columbia, 1998, Réf. C6K 67398.
[132] SHORTER, Wayne, *Footprints Live!*, Verve, 2002, Réf. 589 679-2.
[133] HUBERMAN Bernardo A. et HOGG, Tad, « Communities of Practice : Performance and Evolution », *Technical report : Dynamics of Computation Group*, Xerox PARC, 1994.

vont du cas assez rare où les individus interagissent avec tout le monde au cas plus commun où les membres d'un groupe interagissent avec quelques autres.

Il y a beaucoup de moyens par lesquels les individus peuvent combiner leurs efforts pour produire quelque chose d'utile pour le groupe. Une mesure simple de l'efficacité d'un groupe serait fournie par la somme des performances individuelles. Cela peut être valide dans quelques cas très simples, ceux en fait où les interactions à l'intérieur du groupe sont minimes (on jugera ainsi la qualité d'un groupe d'improvisation de ce type au nombre de bons solistes qu'il comporte). Mais dès que la complexité des interactions s'accroît un modèle aussi simple ne peut plus fonctionner. En effet, les individus au sein d'un groupe ne délivrent pas tous les mêmes indications (elles n'ont pas toutes la même qualité absolument, on peut dire que cette qualité est directement fonction de la compétence de l'individu considéré), et ces indications ne sont pas toutes de la même pertinence pour tel ou tel autre individu, en fonction de ses attentes. De plus, les indications de l'individu A tendent à perdre de leur intérêt pour l'individu B au cours du temps si ce dernier interagit souvent avec A.

En raison de cette triple différenciation, le schéma des interactions d'un groupe engagé dans un travail coopératif (face à la résolution d'un problème) est constamment fluctuant. Et l'on peut observer quelque chose comme des organisations informelles momentanées surgir puis disparaître, pour faire face à un ajustement local. Ce qu'il faut retenir, c'est que ces schémas d'interaction peuvent améliorer les performances d'un groupe, et ce indépendamment de l'amélioration des performances individuelles. Les structures « plates » (ou « démocratiques ») où tout le monde interagit avec tout le monde, deviennent instables plus rapidement que les structures « cloisonnées » (ou « hiérarchisées »). Elles semblent mieux convenir pour les petites communautés homogènes ; à l'inverse, les grands groupes obtiennent de meilleurs résultats en étant plus cloisonnés ; les individus peuvent accroître leur connexion aux individus qui leur fournissent de bonnes indications (un chef ou un leader) mais en raison des limites cognitives de tout un chacun, cela conduit automatiquement à diminuer le nombre total d'individus avec lesquels ils interagissent. Il faut donc retenir ici que la performance d'un groupe est étroitement liée à la manière dont celui-ci s'organise, à la manière dont les interactions opèrent spontanément à l'intérieur de ce groupe.

2. Improvisation libre et organisation hiérarchique

Pour en revenir à l'improvisation libre, une solution simple (en fait, celle adoptée par un grand nombre d'entreprises, par exemple) serait d'établir un des musiciens du groupe en position de leader. Comme l'ont démontré R. K. Wilson et C. M. Rhodes dans leur article « Leadership and Credibility in *N*-Person Coordination Games » (1997)[134], le meilleur des points focaux pour résoudre un jeu de pure coordination reste l'existence d'un leader, du moins tant que les individus qui ont à résoudre le problème lui font suffisamment confiance. Leur démonstration s'appuie sur un dispositif expérimental simple. La première expérience correspond au jeu de pure coordination classique : quatre personnes doivent choisir la même couleur (parmi six) et ils gagnent un peu d'argent s'ils ont tous choisi la même (peu importe laquelle). On remarque sans surprise que les sujets gagnent assez peu souvent. La deuxième expérience ajoute une modalité : une des quatre personnes est choisie comme leader (« moniteur » dans les termes, neutres, de l'expérience) et cette personne a la possibilité d'envoyer un signal privé à chacun des autres sujets, en lui suggérant une couleur. La matrice des gains est la même pour le leader et pour les autres sujets : là aussi, sans surprise, les sujets parviennent très bien à se coordonner car ils suivent presque systématiquement la consigne du leader. La troisième et dernière expérience introduit un doute sur la nature du leader : celui-ci peut être « bon » (il a la même matrice des gains que les autres, donc les mêmes intérêts) ou « mauvais » (il a des intérêts opposés). Son signal est donc plus ou moins crédible (selon une probabilité donnée aux sujets de l'expérience : ici 50% ou 85%). Dans les cas de forte crédibilité, les sujets agissent comme dans l'expérience précédente, en suivant la consigne du leader ; dans les cas de plus faible crédibilité, les sujets préfèrent s'en remettre à une stratégie mixte (au hasard).

Cette solution du leader n'est pas à négliger dans l'improvisation. *A priori*, nous ne nous intéressons pas à des ensembles où un des musiciens est le leader établi puisque notre idée est justement de rendre compte de la manière dont des groupes constitués de toutes pièces, avec des musiciens qui n'ont jamais joué ensemble, peuvent parvenir à improviser librement. Mais deux facteurs peuvent spontanément propulser un des musiciens dans la position du leader de l'improvisation. Le premier est la *réputation* déjà établie de tel ou tel musicien (ce qui, dans les termes de l'expérience exposée ci-dessus, va conforter la crédibilité des signaux de cette personne). Cas typique : un grand musicien, d'un certain âge, joue avec des musiciens

[134] WILSON, Rick et RHODES, Carl M., « Leadership and Credibility in N-Person Coordination Games », *The Journal of Conflict Resolutions*, Vol. 41, n° 6, 1997, pp. 767-791.

talentueux mais beaucoup plus jeunes et moins connus ; un phénomène de leadership s'établira sans doute spontanément *a priori*[135]. Le deuxième facteur est la performance propre (la compétence) de chacun des musiciens. Là encore, un des musiciens peut s'imposer par son talent propre d'improvisateur, c'est-à-dire par la pertinence de ses propositions musicales et de ses réactions aux propositions des autres, le tout allié à une maîtrise instrumentale peu commune, *au cours* de l'improvisation considérée. C'est un cas qu'il ne faut pas exclure : des musiciens sans *réputation*, qui improvisent ensemble peuvent résoudre le problème de coordination en faisant émerger un leader qui va guider les autres musiciens, en établissant une référence commune : ses propositions auront, en tant qu'elles émanent du leader, une saillance particulière qui devrait permettre l'émergence de points focaux.

Néanmoins, cette solution du leader reste sans doute périphérique, et ce pour des raisons historico-idéologiques. Une des constantes de l'improvisation collective libre, depuis le Free jazz américain, en passant par la *Free music* européenne jusqu'aux actuelles « musiques improvisées » a été l'accent mis sur la dimension collective de la création, sur l'autonomisation musicale de tous les instruments, sur l'égalité des places (abolition de la frontière soliste/accompagnateur) dans le groupe et le polycentrisme inhérent à cette musique. À titre d'exemple, voici deux citations d'époque (les années 1970) extraites de l'ouvrage de Vincent Cotro (2000) consacré au Free jazz français[136] :

> « Ce qui d'abord provoque l'intérêt dans les travaux du COHELMEC, c'est leur caractère collectif et l'admirable cohésion qui s'y manifeste et rend possible l'évidente cohérence stylistique des œuvres produites » (cité *in* Cotro 2000, p. 167)[137].

> « À la base de cette cohésion, se retrouve invariablement l'idée d'une formation sans leader, fonctionnant sur un mode communautaire et favorisant l'interaction entre les membres. « Depuis longtemps nous affirmons que le DHARMA est un groupe sans leader. La notion même de leader est incompatible avec la musique que nous jouons » » (*Ibid*., pp. 167-168)[138]

Culturellement et historiquement, il est donc facile d'imaginer l'existence d'un « sur-moi » collectif qui empêche l'émergence spontanée d'un leader dans les improvisations collectives libres d'aujourd'hui.

---

[135] On verra que dans une des analyses que nous proposons dans la troisième partie, c'est exactement ce qui se passe : la réputation de John Zorn dans le domaine des musiques improvisées est telle que les musiciens plus inexpérimentés (un violoniste et une chanteuse) semble vouloir le suivre comme on suivrait un chef, à l'affût de ses moindres indications.

[136] Le COHELMEC et le DHARMA, dont il est question ci-dessous, étaient deux des groupes constitués (avec des musiciens travaillant ensemble sur le long terme) les plus fameux du Free jazz français du début des années 1970.

[137] Citation non signée de *Jazz Hot*, 1974.

[138] La citation, non signée, est relevée de *Jazz Neuf*, 9

Notons la petite ambiguïté qui peut exister sur cette notion de « leader » en improvisation. Elle est sans doute historiquement davantage liée à celle de soliste : le leader aura tendance à « tirer la couverture à lui », à prendre plus que les autres la parole (temps de solo). Mais on peut aussi voir dans le leader quelqu'un d'analogue au chef d'orchestre de la musique classique, qui est celui qui joue le moins mais qui prend toutes les décisions formelles liées à l'interprétation d'une pièce (par exemple Miles Davis a souvent tenu ce rôle dans ces groupes, notamment dans la période *funk* de 1972-1975[139]). Ces deux notions se télescopent souvent dans l'histoire du jazz (le soliste principal est aussi l'arrangeur, et le « responsable » musical du groupe) mais pas toujours. Ici c'est bien sûr surtout la question de la prise en charge des décisions musicales qui nous intéresse ; comment établir collectivement la fin d'une improvisation libre, par exemple ? C'est une des difficultés les plus redoutables de ce genre de situation : sentir la fin en même temps ; ce qui ne signifie pas, bien sûr, « couper ensemble »… Le geste formel conclusif pourrait être à chercher du côté du leader (geste musical, ou corporel d'ailleurs, comme un signe de tête ou d'instrument), de manière certaine et non-ambiguë pour tout le groupe. Mais il faut bien voir que cette émergence spontanée d'un leader (au sens plein du terme, notamment dans ce que cela implique de responsabilité formelle) n'est pas la solution la plus fréquente.

Il faut donc envisager d'autres modalités d'organisation pour ces groupes d'improvisation que l'organisation hiérarchique. Encore une fois, c'est la notion *d'interaction* qui est valorisée, cette fois-ci esthétiquement, ou idéologiquement. Ce sont donc les structures de groupe qui permettront la plus grande variété et le plus grand renouvellement de ces interactions qui auront la faveur des improvisateurs. Or c'est dans ce type d'organisations « collaboratives » que s'observent des phénomènes cognitifs spécifiques, connus sous le nom de « cognition distribuée », et qui devraient nous permettre d'éclairer davantage la nature des interactions mises en œuvre dans l'improvisation collective libre.

3. La cognition distribuée

Qu'est-ce que la cognition distribuée ? Comment peut-on en retracer la genèse ? Nous suivrons ici dans ses grandes lignes les analyses que propose Frédéric Laville dans son article « La cognition située, une nouvelle approche de la rationalité limitée » (2000)[140] pour éclairer

[139] DAVIS, Miles, *Agharta*, Columbia, 1990, Réf. 046799.

[140] LAVILLE, Frédéric, « La cognition située, une nouvelle approche de la rationalité limitée », *Revue Économique*, Vol. 51, n° 6, 2000, pp. 1301-1331.

notre propos. On peut considérer le problème de la cognition distribuée comme étroitement lié à celui de la rationalité limitée (tel que mis en évidence par Herbert Simon, par exemple[141]). Souvenons-nous que la théorie du choix rationnel est une théorie du choix optimal : un comportement peut être dit rationnel dans la mesure où il résulte d'une procédure d'optimisation. Le modèle est en quelque sorte celui de la résolution d'un problème par un algorithme. Or, et ce sont les résultats d'Herbert Simon, dans la plupart des cas, les capacités cognitives des agents sont insuffisantes à l'exécution d'une telle procédure. La théorie classique du choix rationnel serait donc tout simplement une mauvaise théorie, impropre à décrire correctement les comportements économiques.

Cette « rationalité limitée », pourtant, personne ne la conteste (personne ne prétend que les capacités cognitives des agents sont infinies). Ce qui est intéressant, c'est la relativisation de cette limitation à la complexité de l'environnement : c'est-à-dire que la rationalité des agents est limitée par rapport à un environnement dont la complexité excède les capacités cognitives des agents. De cette hypothèse négative, il est difficile de tirer des conséquences positives en restant dans le cadre épistémologique de la théorie classique du choix rationnel, l'individualisme méthodologique, qui fait de l'individu le seul niveau d'agence pertinent pour l'analyse. Affronter le problème de la rationalité limitée, et donc rechercher les modes de raisonnements opératoires mis en place par les agents pour *négocier* avec la complexité de leur environnement, conduit inévitablement à sortir de cet individualisme et à élargir l'unité d'analyse ; à abandonner l'étude de l'agent considéré en isolation et à lui substituer l'étude du système qu'un agent forme avec son environnement.

On aura reconnu ici la problématique de l'action située. L'idée directrice en est la suivante : ce ne sont pas forcément les capacités cognitives (étendues) d'un agent qui sont à la source d'un comportement complexe, mais bien plutôt la complexité de l'environnement lui-même. Forcément, il en résulte un déplacement dans l'attribution de la rationalité ; celle-ci n'est plus tant le propre d'un agent qu'une propriété de l'interaction entre cet agent et son environnement. Maintenant, pourquoi un agent, aux capacités limitées donc, parvient-il à s'adapter à un environnement dont on a souligné la complexité ? Comment réalise-t-il ses fins ? Les théories de l'action située apportent une réponse : l'agent réalise ses fins grâce aux ressources cognitives dispensées par son environnement. C'est l'environnement, ou plutôt ses ressources, qui augmentent les capacités cognitives des agents. Voici un exemple que donne Frédéric Laville concernant le raisonnement mathématique :

[141] SIMON, Herbert, « A Behavioral Model of Rational Choice », *Quaterly Journal of Economics*, Vol. 69, 1955, pp. 99-118.

> « Considérons un agent à qui l'on demande d'utiliser les trois quarts des deux tiers d'une tasse de fromage. Au lieu de simplifier les deux fractions, l'agent remplit la tasse aux deux tiers, la verse sur une planche à découper, dispose le contenu en rond, trace une croix et finit par éliminer l'un des quadrants » (Laville 2000, p. 1313).

La limitation de la rationalité individuelle est mise en évidence, mais l'agent utilise les ressources de son environnement pour s'adapter à une consigne (relativement) complexe. Il faut introduire ici la notion d'artefact cognitif, qui est tout simplement le traitement instrumental des objets dans une perspective computationnelle (c'est-à-dire de traitement de l'information) : ainsi la partition musicale qui vient en secours à la mémoire à court terme, l'ordinateur qui élargit les capacités de calcul ou encore l'écriture de manière générale. Précisons néanmoins que dans cette perspective, l'environnement est toujours pris comme ressource et jamais comme déterminant : en effet, cela reviendrait à rabattre l'action située sur un simple comportement réactif, et donc par suite, à nier la pertinence du concept d'action située après avoir mis en évidence que tous les comportements ne sont pas, bien évidemment, de type réactifs.

En quoi cette notion d'action située diffère-t-elle de celle de cognition distribuée ? En fait, tout dépend de la définition que l'on propose de l'environnement. La cognition distribuée franchit une étape supplémentaire dans l'élargissement de l'unité d'analyse.

> « C'est la cognition même qui est distribuée, et ce, non seulement entre un agent et des artefacts, mais encore et surtout entre une pluralité d'agents (que l'on parle de *groupes* comme en sociologie ou bien *d'équipes* et *d'organisations* comme en économie) » (*idid*., p. 1322).

Pourquoi est-ce cette notion de cognition distribuée qui nous intéresse plutôt que celle d'action située ? Parce que dans le cas de l'improvisation collective libre, les ressources artefactuelles sont réduites au minimum. Bien sûr on y joue d'un instrument, et il s'agit là clairement d'un artefact cognitif. Mais on y joue aussi souvent *contre* l'instrument, c'est aussi en ce sens que cette musique est dite non-idiomatique ; c'est qu'à la manière de la musique concrète instrumentale, elle entend souvent briser le geste routinier de l'instrumentiste, formé par des années d'apprentissage. En ce sens, l'instrument ne peut guère être vu comme une ressource cognitive puisqu'au contraire il va être le lieu d'un problème supplémentaire qui amènera une solution nouvelle. De même, il n'y a guère de ressources au plan linguistique, le langage n'intervenant pas dans la coordination (réquisit de l'improvisation libre totale), ni au plan culturel (le fait que le langage musical employé soit également non-idiomatique donne beaucoup moins de ressources cognitives, notamment de facilités d'anticipation, qu'un langage musical clairement tonal par exemple). Quant aux ressources proprement sociales,

liées à l'organisation du groupe, ce sont précisément celles-là qui nous intéressent dans le cadre de la cognition distribuée.

Le terme de cognition distribuée est parfois utilisé pour parler de plusieurs types de distribution : on y inclut parfois les artefacts cognitifs (distribution de la cognition entre un agent et des artefacts) et la distribution temporelle (toutes les formes de précomputations, calculs effectués en amont de l'action, ou les formes de pré-engagements qui tranchent par avance certaines questions). Mais dans un sens strict, c'est bien la distribution sociale de la cognition qui est visée. Il s'agit donc d'étudier le fonctionnement cognitif d'un système formé d'une pluralité d'agents. « La cognition est distribuée lorsque les capacités cognitives d'une organisation dépassent les capacités cognitives de ses membres » (*ibid*., p. 1324) selon la définition de Laville. Si l'on considère le groupe *sui generis*, le comportement de celui-ci ne peut être attribué à aucun agent en particulier mais résulte des interactions entre agents qui le composent.

Si l'on en revient à notre exemple précédent (finir une improvisation collective), il s'agit d'un problème cognitif où s'observe typiquement un phénomène de distribution de la cognition. D'abord, la rationalité est limitée car la tâche en elle-même excède les capacités cognitives des individus isolés (et pour cause !). Deuxièmement, la cognition est symbolique : pour résoudre ce problème, les improvisateurs échangent et transforment des représentations symboliques (ici sous la forme de gestes musicaux voulus « conclusifs » ou du moins amenant la possibilité d'une fin commune). Troisièmement, ces représentations sont observables, c'est une activité publique, on peut observer la propagation et la transformation de ces représentations à l'intérieur du groupe (d'où l'intérêt de tous les moyens de captation audio, voire vidéo, pour pouvoir précisément suivre ces *itinéraires* musicaux à l'intérieur du groupe d'improvisateurs).

Mais plus important pour nous, la solution à ce problème est émergente : elle n'est pas du fait de tel ou tel individu, c'est une propriété appartenant en propre au système que forme le groupe d'improvisateurs. On retrouve là une thèse classique de la sociologie, telle qu'elle est présentée par exemple dans l'article de Durkheim « Représentations individuelles et représentations collectives » (1898)[142] :

> « Or, quand nous avons dit ailleurs que les faits sociaux sont, en un sens, indépendants des individus et extérieurs aux consciences individuelles, nous n'avons fait qu'affirmer du règne social ce que nous venons d'établir à propos du règne psychique. La société a pour substrat

[142] DURKHEIM, Emile, « Représentations individuelles et représentations collectives », *Revue de métaphysique et de morale*, Vol. 6, 1898, pp. 273-302.

> l'ensemble des individus associés. Le système qu'ils forment en s'unissant et qui varie suivant leur disposition sur la surface du territoire, la nature et le nombre des voies de communication, constitue la base sur laquelle s'élève la vie sociale. Les représentations qui en sont la trame se dégagent des relations qui s'établissent entre les individus ainsi combinés ou entre les groupes secondaires qui s'intercalent entre l'individu et la société totale. Or si l'on ne voit rien d'extraordinaire à ce que les représentations individuelles, produites par les actions et les réactions échangées entre les éléments nerveux, ne soient pas inhérentes à ces éléments, qu'y a-t-il de surprenant à ce que les représentations collectives, produites par les actions et les réactions échangées entre les consciences élémentaires dont est faite la société, ne dérivent pas directement de ces dernières et, par suite, les débordent ? Le rapport qui, dans la conception, unit le substrat social à la vie sociale est de tous points analogue à celui qu'on doit admettre entre le substrat physiologique et la vie psychique des individus, si l'on ne veut pas nier toute psychologie proprement dite » (Durkheim 1898, p. 290).

L'autonomisation de ces représentations collectives se fait toutefois au prix d'un interdit : les faits sociaux s'expliquent par des faits sociaux, on ne peut pas expliquer les représentations collectives par les représentations individuelles.

Or, et c'est là qu'est tout le problème pour nous, bien que constatant clairement ce phénomène de distribution de la cognition dans l'improvisation collective libre (par la rationalité limitée, par les propriétés cognitives émergentes, par l'aspect symbolique de la cognition et par la dimension observable des représentations), nous entendons nous situer dans un cadre théorique[143] qui place l'individu, et ses représentations, au cœur de la réflexion. Il faut donc, si l'on peut dire, gagner des deux côtés : d'un côté assouplir l'individualisme méthodologique[144], de l'autre relativiser l'autonomisation des représentations collectives. Car si les propriétés cognitives d'une organisation ou d'une équipe sont belles et bien émergentes, « il doit alors être possible d'en retracer l'origine jusque dans les capacités cognitives des agents » (Laville 2000, p. 1325). En particulier, on peut considérer que le raisonnement des agents est pleinement informé par cette distribution de la cognition. On doit donc reconnaître un mode de raisonnement spécifique aux agents placés dans cette situation ; c'est ici qu'intervient la notion de *raisonnement d'équipe*.

4. Le raisonnement d'équipe

L'idée pour nous est de trouver un cadre théorique qui nous permette de conserver les acquis phénoménologiques de la cognition distribuée sans devoir en accepter les conséquences méthodologiques et/ou ontologiques. On se propose donc de renverser la manière dont on considère l'implication causale suivante ; non pas dire : puisqu'il y a un groupe, il y a de la

[143] C'est en tout cas la démarche que nous suivons depuis le début de cette partie.
[144] Qui voudrait que la seule unité d'action pertinente soit l'individu.

cognition distribuée, mais : les phénomènes de cognition distribuée qu'on observe (n'oublions pas que cette dimension externe de la cognition, qui nous fait sortir de l'introspection classique du sujet, est un des éléments constitutifs de la cognition distribuée) sont autant d'indices pour dire que nous avons affaire à un groupe (ou, en termes économiques, à une *équipe*, c'est-à-dire à un ensemble d'agents disposant de préférences identiques) en tant que tel, et pas à un simple agrégat d'individualités indifférentes les unes aux autres.

Or, nous l'avons dit au travers d'un exemple, l'improvisation collective libre est le lieu d'une multiplicité de phénomènes de cognition distribuée. C'est donc que l'on a affaire à une équipe où le succès de l'un est le succès de l'autre, où la résolution de problèmes cognitifs est collective, ce qui peut créer des facteurs d'identification extrêmement forts. Il faut donc faire coexister deux niveaux d'agence : le niveau collectif, celui de l'organisation conçue comme un système complexe de traitement de l'information ; et le niveau individuel, paradigme classique, mais qui ne peut rester indifférent aux phénomènes cognitifs qui se jouent au niveau supérieur, le niveau collectif. C'est sans doute une banalité, mais il est bien évident (et nous aurons l'occasion d'y revenir) qu'un improvisateur solo n'est pas mû par les mêmes mécanismes cognitifs, et en particulier par les mêmes procédures de raisonnement, qu'un improvisateur au sein d'un collectif.

Voilà pourquoi certains théoriciens des jeux, au premier rang desquels se trouvent Michael Bacharach (2006) et Robert Sugden (2000)[145], proposent de permettre l'émergence d'une forme de raisonnement particulier, qu'on appellera ici « raisonnement d'équipe » (*team reasoning*). Il s'agit bel et bien d'un raisonnement individuel (on reste dans l'individualisme méthodologique, il n'y a pas de *raisonnement collectif* dont on serait bien en peine de définir le substrat ontologique) mais qui concerne les agents pris au sein d'une équipe, telle que définie ci-dessus. Et c'est ce raisonnement qui permet l'émergence d'une « agence » collective, au sens propre. Cette forme de raisonnement a l'avantage de ne pas remettre en cause le principe réductionniste : toute proposition qui concerne le niveau d'agence collective est réductible à une certaine proposition concernant les individus (on peut appliquer ici le modèle classique de la survenance[146] telle qu'on le trouve convoqué par certains pour résoudre le problème corps-esprit).

L'esprit d'équipe n'est rien d'autre qu'un effet de « cadrage » dans la manière dont un agent se représente un problème à résoudre. En effet, le problème n'en est pas un pour lui, mais

[145] SUGDEN, Robert, « Team Preferences », *Economics and Philosophy*, n° 16, 2000, pp. 175-204.

[146] Des faits M surviennent sur des faits P si et seulement si tout changement dans les faits M entraîne un changement dans les faits P, ou ce qui revient au même, deux mondes possibles ne peuvent différer sur les faits M sans aussi différer sur les faits P.

pour le groupe. La question n'est donc pas « Que dois-je faire ? », mais « Que devons-nous faire ? ». Cela peut sembler évident mais cela ne va pas de soi dans le cadre de la théorie classique du choix rationnel ; et c'est bien parce que cela ne va pas de soi qu'on doit rendre compte de situations apparemment absurdes, comme le dilemme du prisonnier, qui conduisent à des solutions sous-optimales. Cet esprit d'équipe apparaît même indispensable pour résoudre la plupart des problèmes de coordination ; les agents choisissent alors la *combinaison* de stratégies qui est la meilleure pour l'équipe, et remplissent ensuite leur part dans cette combinaison. La décision rationnelle est toujours du fait de l'individu, mais d'un individu qui se considère comme membre d'une équipe.

Deux problèmes se posent, auxquels il nous faut répondre brièvement.

1) D'abord qu'est-ce qui fait qu'une équipe existe ? On peut facilement imaginer des situations où les improvisateurs ne se connaissent pas, ou tout du moins n'ont pas encore joué ensemble (de façon à satisfaire le réquisit du forum d'improvisation qui fait de l'improvisation collective libre un lieu de *rencontres* musicales). Donc nous aurons affaire à un agrégat de musiciens plutôt qu'à un groupe. Mais, et c'est ce que nous avons établi dans la section précédente, le simple fait d'avoir un problème cognitif à résoudre collectivement (la conduite de l'improvisation) va créer les conditions de la constitution d'une équipe (fin commune, nivelage possible des préférences), et partant, à la fois les mécanismes de distribution de la cognition (qui sont ceux de la collaboration) et l'émergence d'un esprit d'équipe (l'identification par les individus de leur statut de membre d'une équipe).

2) Ensuite, comment identifier les objectifs d'une équipe ? En particulier, comment les individus connaissent les objectifs de leur équipe, puisqu'en un sens, ces objectifs ne sont pas forcément les leurs ? Dans notre cas, l'objectif de l'équipe d'improvisateurs est donné par la situation du « jouer ensemble », qui s'accompagne d'une consigne implicite de coordination qui constitue, encore une fois, un problème à résoudre ; toute la question étant bien sûr que chacun donne le même concret à ce problème (l'interprétation *musicale* d'une consigne de coordination, par exemple) ; c'est là qu'il peut être intéressant pour les joueurs de faire passer certaines intentions, notamment formelles, à travers leurs gestes musicaux, pour désambiguïser les objectifs immédiats de l'équipe.

Le raisonnement d'équipe diffère grandement du raisonnement « standard » dans sa structure. Dans la théorie standard, un individu évalue les stratégies possibles pour lui en fonction d'un certain objectif (ses préférences, la maximisation de sa fonction d'utilité), étant données ses croyances sur les choix que feront les autres individus. Un individu qui suit un raisonnement d'équipe évalue des *n-uplets* de stratégies des *n* membres de l'équipe, en fonction d'un certain

objectif (les préférences de l'équipe, la maximisation de la fonction d'utilité de l'équipe[147]) et choisit donc la stratégie *s* du *n-uplet* de stratégies qui maximise la fonction d'utilité de l'équipe. Évidemment, être animé d'un esprit d'équipe, c'est non seulement utiliser cette forme de raisonnement spécifique, mais c'est aussi croire que les autres feront de même, et que donc, eux aussi s'identifiant à l'équipe, ils choisiront chacun la stratégie s_i du *n-uplet* qui maximise la fonction d'utilité de l'équipe. C'est la définition que Sugden propose de l'agence collective dans son article « Team Preferences » (2000) :

> « Considérons n'importe quelle forme de jeu G pour les individus $A_1,\ldots, A_n$, et n'importe quelle fonction d'utilité d'équipe t(.). Supposons que les deux conditions suivantes sont satisfaites. D'abord, chaque individu A_i est engagé dans un raisonnement d'équipe par rapport à G et à t(.). Ensuite, chaque individu A_i a une confiance d'équipe totale[148] par rapport à G et à t(.). Alors *le raisonnement d'équipe* existe par rapport à l'équipe $\{A_1,\ldots, A_n\}$, la forme de jeu G et la fonction d'utilité d'équipe t(.)[149] » (Sugden 2000, p. 195).

En fait, tout se passe comme si, grâce à ce raisonnement d'équipe, nous avions créé un nouvel agent (ou un nouveau niveau d'agence), collectif cette fois ci, mais qui se comporte exactement comme un agent individuel, choisissant entre plusieurs états du monde en fonction de *ses* préférences. En effet, quand il y a raisonnement d'équipe, tous les individus A_i ont les mêmes préférences d'équipe[150] (données par la fonction t(.)), et utilisent un raisonnement d'équipe fondé sur ces mêmes préférences collectives. L'effet combiné des différents choix des membres de l'équipe sera donc de faire advenir l'état du monde qui maximise la fonction t(.). L'équipe réalise donc ses préférences ; toutefois il n'y a là rien d'ontologiquement suspect ; tout se passe *comme si* l'équipe réalisait ses préférences, mais nous avons bien vu que ceci n'est, *in fine*, que le résultat d'une forme particulière de raisonnement individuel.

---

[147] Considérons notre *n-uplet* de stratégies pour les *n* membres de l'équipe ; à ce *n-uplet* de stratégies correspond normalement un *n-uplet* d'indices d'utilité, un pour chaque individu. On propose de définir une fonction d'utilité de l'équipe qui fait correspondre à chaque *n-uplet* de stratégies, donc à chaque état du monde, un seul indice d'utilité, l'utilité de l'équipe.

[148] La confiance d'équipe totale ajoute à ce que nous avons déjà dit (croire que chacun va choisir la stratégie s_i du *n-uplet* qui maximise la fonction d'utilité de l'équipe) une clause de régression à l'infini : si l'on définit cette confiance comme confiance d'équipe de premier ordre, alors la confiance d'équipe de deuxième ordre consiste à croire que chacun dispose de la confiance d'équipe du premier ordre, et ainsi de suite, jusqu'à la confiance d'équipe totale.

[149] « Consider any game form G for individuals $A_1,\ldots, A_n$ and any team-directed utility function t(.). Suppose the following two conditions are satistied. First, each individual A_i engages in team-directed reasoning with respect to G and t(.). Second, each individual A_i has full team confidence with respect to G and t(.). Then *team agency* exists with respect to the *team* $\{A_1,\ldots, A_n\}$, the game forme G, and the *team utility function* t(.) ».

[150] Mais cela ne signifie en aucun cas que les préférences individuelles sont devenues identiques. Il s'agit d'autres préférences, qui peuvent très bien cohabiter. C'est-à-dire que l'agent pourrait passer, selon les moments, d'un raisonnement guidé par un type de préférences ou par l'autre.

On reste bien ici dans une théorie du choix rationnel : une action est rationnelle pour un agent dans la mesure où cette action conduit (ou du moins est-ce ce que l'agent attend) à un état du monde préféré par l'agent (et idéalement, à l'état du monde préféré parmi tous les états du monde effectivement réalisables). Ce qui a changé, c'est qu'on a *généralisé* la notion d'agent pour permettre à la notion d'équipe d'accéder à ce statut (c'est-à-dire aussi que cette théorie du raisonnement d'équipe inclut la théorie classique du choix rationnel). Il y a donc plusieurs niveaux pour juger de la rationalité d'une action, selon ce modèle, tout simplement parce que cette notion d'équipe est susceptible de différentes extensions, de l'individu seul (l'équipe solo, cas limite) au groupe entier, en passant par diverses « sous-équipes », groupements partiels d'individus[151]. Il y a donc de multiples équipes *potentielles*, leur existence actuelle dépendant évidemment des facteurs d'identification qui existent entre un individu et une équipe donnée. Chaque équipe pouvant avoir des préférences spécifiques, on comprend que le jugement de rationalité pour une action donnée soit relatif à l'équipe considérée.

Ce cadre théorique nous donne suffisamment de souplesse pour aborder les problèmes mis en avant dans les section précédentes. Il nous permet notamment de combiner une théorie de la décision rationnelle avec les thèses de la cognition distribuée. Un groupe peut avoir un problème cognitif à résoudre collectivement, des sous-équipes peuvent apparaître puis disparaître spontanément, au gré des transmissions et transformations de représentations symboliques, tout un ensemble d'interactions peut se mettre en place et avec elles différents types d'organisation, sans que nous ayons à sortir de cette théorie « élargie » de la rationalité.

5. De la notion d'équipe

En fait, on peut très bien soutenir que les problèmes classiques de coopération et de coordination ne viennent pas de la théorie des jeux *per se*, mais bien plutôt du fait que l'on fixe, de manière exogène à cette théorie, l'unité d'activité à l'individu. Susan Hurley (2005)[152] liste ainsi six arguments pour contrer la suspicion qui a toujours entouré la notion d'équipe dans une perspective rationaliste :

[151] Qu'on songe, en jazz, à la « section rythmique », et avec quelle fréquence on la considère comme une entité autonome animée d'objectifs propres, faire *groover* un morceau, par exemple.

[152] HURLEY, Susan, « Rational Agency, Cooperation and Mind-reading », *in* GOLD, N., éd., *Teamwork : Multi-disciplinary Perspectives*, New-York, Palgrave, 2005, pp. 200-215.

1) D'abord, « l'évaluation instrumentale ne requiert pas que l'unité dont l'activité est évaluée ait des limites particulières[153] » (Hurley 2005, p. 202). La conception instrumentale de la rationalité rapporte des moyens à des fins, mais elle ne dit rien de l'unité d'activité qui forme ces fins.
2) « Des unités d'activité variables sont possibles et peuvent avoir des frontières imbriquées[154] » (*idid*., p. 202). C'est ainsi que l'on peut expliquer la coexistence de comportements rationnels et irrationnels : ainsi un groupe dont tous les membres agissent rationnellement peut avoir un comportement irrationnel en tant que groupe (c'est le dilemme du prisonnier) ; de même, des agents peuvent agir irrationnellement et pourtant le groupe qu'ils constituent adopter un comportement rationnel.
3) « Il n'y a pas de justification théorique pour identifier l'unité d'activité avec la source de l'évaluation du résultat[155] » (*ibid*., p. 202). Autrement dit, on peut très bien considérer une unité d'activité collective et conserver l'agent individuel comme évaluateur : une conséquence remarquable de ceci est que l'on pourrait alors se passer de la notion difficile à définir de *préférences collectives*. Les individus conservent leurs préférences, et « l'action collective ne requiert pas que les préférences individuelles soient partagées ou même agrégées en une quelconque préférence collective[156] » (*ibid*., pp. 202-203).
4) « Différentes unités d'activité peuvent avoir des puissances causales différentes[157] » (*ibid*., p. 203). Cela signifie que les unités d'activité (en particulier les unités individuelles ou collectives) ne permettront pas de générer les mêmes possibles ; et que le meilleur possible pour tel agent généré par telle unité d'activité (l'individu) n'est sans doute pas le même que celui généré par telle autre (le groupe).
5) « Agir en tant que partie d'un groupe plutôt qu'en tant qu'individu peut être rationnel[158] » (*ibid*., p. 203). En effet, la théorie du choix rationnel requérant toujours la sélection du meilleur possible et inféodant le choix de la stratégie à ce choix du résultat, on peut également supposer qu'à ce choix se trouve inféodé le choix de l'unité d'activité ; il est donc rationnel, instrumentalement rationnel, de choisir l'unité d'activité qui permet de générer le meilleur possible.

[153] « instrumental evaluation does not require that the unit whose activity is evaluated has particular boundaries ».
[154] « various units of activity are possible, and may have overlapping boundaries ».
[155] « there is no theoretical need to identify the unit of activity with the source of evaluation of outcomes ».
[156] « collective action does not require that individual preferences be shared or even aggregated into some collective préférence ».
[157] « different units of activity can have different causal powers ».
[158] « acting as part as a group rather than as an individual can be rational ».

6) « Postuler que les unités d'activité sont les individus est également difficile à justifier d'un point de vue psychologique[159] » (*ibid*., p. 203). Le sentiment d'appartenir à un groupe est quelque chose de très courant ; et d'ailleurs, si l'on postule que l'unité d'activité est l'individu, on ne peut pas très bien comprendre les conflits d'appartenance à tel ou tel groupe que peuvent ressentir les individus.

La notion d'équipe est d'autant plus naturelle que les agents pratiquent systématiquement le *mind reading*, c'est-à-dire l'attribution d'intentions aux autres agents, au-delà de leur comportement effectif. Le *mind reading* est en effet un facteur essentiel pour comprendre les processus de formation et d'action des unités collectives. D'abord, il permet de garantir la confiance d'équipe, d'estimer qu'un individu va agir en tant que partie de tel ou tel groupe. Mais surtout, le *mind reading* est une conséquence de la nature stratégique même de la situation d'improvisation que nous considérons. En effet, le raisonnement stratégique suppose la connaissance des stratégies des autres agents ; que l'on accepte ou non l'idée des unités d'activité collective, le *mind reading* est donc indispensable à un comportement stratégique, ce qui se conçoit très bien intuitivement[160].
Évidemment, il faut avoir présent à l'esprit un certain nombre de simplifications qui sont faites dans ce cadre, et qui concernent la notion d'équipe. Ainsi :

1) La taille des équipes peut varier grandement en pratique (et ne se limite donc pas aux sempiternelles équipes de deux joueurs examinées par les théoriciens des jeux). L'improvisation collective libre peut se pratiquer en duo, en quintet voire en large collectif.
2) Les motivations des joueurs constituant l'équipe ne se réduisent pas seulement à la maximisation de leur utilité mais forment une collection hétérogène de raisons. Ceci est particulièrement évidente dans le cas d'une activité culturelle, idéologique, artistique et sociale aussi complexe que l'improvisation libre.
3) Les agents ne sont pas symétriques et équivalents mais ont bien souvent des compétences marquées et distinctes : il suffit de songer dans notre cas, à la spécificité irréductible des différents rapports instrumentaux ; un pianiste et un clarinettiste n'auront pas le même type de raisonnement, ni la même manière d'envisager leur

[159] « the assumption of a fixed individual is also hard to justify on psychological grounds ».
[160] Il n'est qu'à voir le nombre d'intentions que nous prêtons à notre adversaire lors d'une simple partie d'échec…

place dans le groupe, et ce pour une multitude de raisons, qui tiennent tant aux particularités organologiques qu'aux héritages socio-musicaux.

4) L'architecture d'une équipe n'est pas forcément non-hiérarchique et sans communication possible entre ses membres : comme nous l'avons déjà établi, il peut notamment y avoir des leaders, émergents ou non.
5) Les stratégies sont multiples et elles émergent parfois spontanément : la créativité réside également dans la découverte de nouvelles propositions, ou stratégies, et pas seulement dans des agencements inédits. Un des paris de l'improvisation collective libre est précisément l'apparition de gestes instrumentaux et musicaux inouïs ; inouïs non pas dans leur agrégation, mais bien dans leur individualité. C'est probablement la situation même, et la stimulation qu'elle procure, qui pousse les musiciens à *découvrir* ces nouvelles stratégies.
6) Une équipe n'est pas toujours formée sur la base du volontariat : au contraire, les cas d'assignation forcée sont monnaie courante en pratique. Quand nous réunissons un groupe d'improvisateurs en tant que sujets d'une de nos expériences[161], nous sommes typiquement dans ce cas-là (cependant, le fait de se retrouver dans une situation commune, du fait d'une volonté extérieure, peut suffire à constituer l'équipe).

Il nous faut pour finir indiquer quelques dernières difficultés théoriques :

1) Quelles sont les conditions nécessaires et suffisantes pour parler d'équipe ?

Selon la définition de Michael Bacharah, « une équipe est un groupe d'agents avec un but commun qui peut seulement être atteint par une combinaison particulière d'activités individuelles[162] » (cité *in* Gold 2005, p. xxi)[163]. Les motivations des agents n'interviennent pas dans cette définition, puisque l'équipe est tout entière sous-tendue par l'existence d'un objectif commun. En un sens, cette définition est très large, puisque deux personnes qui ont un objectif commun mais sans en être conscientes, forment une équipe ! Inversement, cette définition est restrictive puisqu'on ne peut pas compter comme équipe les groupes qui comptent des membres involontaires, qui ne sont pas vraiment motivés par le but commun du groupe. Il faudrait alors inclure dans la notion d'équipe celle de « co-responsabilité » (Gilbert

[161] Cf. la Quatrième Partie.
[162] « A team is a group of agents with a common goal which can only be achieved by appropriate combinations of individual activities ».
[163] GOLD, Nathalie, éd., *Teamwork : Multi-disciplinary Perspectives*, New-York, Palgrave, 2005.

2005)[164], sachant que toutes les responsabilités ne sont pas forcément choisies par l'agent liées par elles.

2) Qu'est-ce qui fait que le travail d'équipe fonctionne ?

En pratique, une équipe est en interaction assez intense pendant un long laps de temps, de sorte qu'il peut être difficile de distinguer causes et effets du travail d'équipe.

> « Quand une équipe n'existe pas séparément du fait que les agents choisissent d'agir ensemble, comme dans nos exemples paradigmatiques, il n'y a pas de distinction théorique claire entre une équipe inefficace et une équipe non-existante[165] » (Gold 2005, p. 13).

D'ailleurs, bien souvent une équipe inefficace n'a pas une existence très longue !

Un exemple classique de cette ambiguïté entre cause et effet est le sentiment d'appartenance à une équipe (l'identité de l'équipe) : est-ce ce sentiment qui rend le travail d'équipe efficace ou bien est-ce la satisfaction de bons résultats qui crée ce sentiment ? Sans doute observe-t-on les deux relations en même temps…

3) Comment connaître *son* équipe ?

Les individus peuvent appartenir à différentes équipes simultanément. Avec quelle équipe doit-on jouer ? Sans doute avec l'équipe avec laquelle il est rationnel de jouer. On joue souvent avec l'équipe dont on est sûr, c'est-à-dire l'équipe dont on pense que les autres membres pensent aussi jouer ensemble. Comment obtenir cette certitude ? Pour Sugden (2005)[166], en procédant par inférences à partir de l'observation des comportements des autres agents ; pour Hurley (2005), cela requiert la capacité d'identifier les états mentaux des autres agents, et donc, d'une certaine manière, de leur attribuer des intentions (*mind-reading*). Notons que ces solutions posent problème dans le cas d'équipes comportant de nombreux membres (où bien sûr on ne peut pas observer tous les comportements : est-ce que les partisans d'un même candidat à l'élection présidentielle constituent une équipe ?) et dans le cas des équipes temporaires (où l'on n'a pas de recul pour procéder à l'induction ou à l'identification correcte des états mentaux des autres agents).

---

[164] GILBERT, Margaret, « A Theoretical Framework for the Understandig of Teams », *in* GOLD, N., éd., *Teamwork : Multi-disciplinary Perspectives*, New-York, Palgrave, 2005, pp. 22-32.

[165] « When the team does not exist separately from the fact that agents choose to act together, as in our paradigm examples, there is no clear theoretical distinction between an ineffective team and a non-existent team ».

[166] SUGDEN, Robert, « The Logic of Team Reasoning », *in* GOLD, N., éd., *Teamwork : Multi-disciplinary Perspectives*, New-York, Palgrave, 2005, pp. 181-199.

6. De l'interaction à la coordination

Si l'on se rappelle les deux problèmes que nous avons soulevés à propos de ce « raisonnement d'équipe » (le problème d'existence et le problème des objectifs), nous disposons avec eux des deux critères essentiels de la réussite de la coordination lors d'une improvisation collective libre. C'est à l'aune de ces problèmes qu'il faut comprendre les interactions qui se mettent en place entre les improvisateurs. On peut traduire ces deux problèmes par deux questions : « Avec qui dois-je jouer ? » (problème d'existence) et « Quelle musique devons-nous faire ? » (problème des objectifs).

La première question renvoie aux limites cognitives des agents qui ne peuvent interagir avec tous les autres agents avec la même intensité (sauf dans les cas de fort petits groupes, bien sûr), sous peine de voir remise en cause la pertinence musicale des dites interactions. Il est donc essentiel de savoir à quelle équipe un agent appartient ; il appartient au groupe entier, cela va de soi, mais ce n'est pas forcément le niveau le plus intéressant à considérer. Il s'agit d'un premier test de coordination, car rappelons-nous ce qu'exige la notion de confiance d'équipe totale : croire que les autres agents avec lesquels on interagit sont eux aussi engagés dans un raisonnement d'équipe par rapport à la *même* équipe. Si la coordination réussit, l'équipe se constituera comme agent, avec les conséquences esthétiques que cela peut avoir (par exemple l'émergence d'un duo soudé au sein de l'ensemble) ; si elle échoue, on a typiquement après coup ce genre de dialogue :

« A : Pourquoi n'as tu pas réagi à cet accord ? Je croyais que nous étions en train de jouer ensemble ?

B : Pas du tout, moi à ce moment-là j'étais en imitation avec ce que proposait le percussionniste ! ».

Mais bien sûr cette première coordination n'est pas suffisante, elle doit s'accompagner d'objectifs musicaux communs. Si l'on veut, la première question est celle du « jouer ensemble », la seconde celle de « l'entente musicale ». C'est la plus délicate : les joueurs de la même équipe doivent s'assurer non seulement qu'ils partagent les mêmes objectifs (et partant, les mêmes préférences) mais aussi que ces préférences n'entrent pas en conflit avec celles des autres équipes effectivement constituées, notamment l'équipe globale, sous peine d'ôter l'existence à cette dernière (par anéantissement de sa fonction d'utilité) et de dissoudre l'improvisation collective en une juxtaposition d'improvisations de sous-groupes sans rapport esthético-musical entre elles. Il s'agit là bien sûr du danger le plus important, celui de l'atomisation. Mais même en l'écartant pour le moment (c'est-à-dire en supposant que les

préférences soient harmonisées), il n'en reste pas moins le problème de la nature de ces préférences communes : quelles sont-elles ? Quelle musique devons-nous jouer ? C'est quand cette deuxième coordination réussit qu'on peut faire prendre tout son sens à l'expression « la musique d'un groupe qui marche comme un seul homme » ; littéralement, c'est à un agent unique que nous avons affaire. Au contraire, quand elle échoue, on entend cette remarque : « Nous ne nous sommes pas trouvés » ; les musiciens savaient qu'ils jouaient ensemble, mais ils ne savaient pas *que* jouer ensemble, autrement dit : quels étaient leurs objectifs, qu'étaient-ils en train d'essayer de faire musicalement ?

La notion de raisonnement d'équipe nous a donc finalement permis d'éclairer le lien entre les interactions que l'on observe dans l'improvisation collective libre et le problème de coordination qu'affrontent les improvisateurs dans cette situation.

Résumons le cadre conceptuel auquel nous sommes parvenus au terme de cette première partie :

1) L'improvisation collective libre est un problème de coordination.
2) Les problèmes de coordination posent de nombreuses difficultés à la théorie orthodoxe du choix rationnel.
3) Les solutions paradigmatiques à ce genre de problème sont des points focaux ; ces points focaux peuvent naître pour différentes raisons : existence de conventions, saillance immédiate d'une action ou d'une stratégie donnée, ou mobilisation d'une compétence spécifique qui permet de créer, de générer de la saillance dans des contextes donnés… On peut retenir que, de manière générale, la découverte de points focaux suppose que les agents se représentent une situation donnée d'une certaine manière, et que cette représentation se constitue en *cadre* commun, ou aboutisse à un modèle mental commun.
4) La meilleure manière de rendre compte de la coordination effective d'improvisateurs rationnels sur des points focaux est de supposer que :
    a) L'improvisation collective libre n'échappe pas à la convention, mais ces conventions consistent plutôt en certaines régularités de cadrage de la situation d'improvisation (et donc en une communauté de modèles mentaux).
    b) Les improvisateurs utilisent le raisonnement d'équipe.

Il nous faut maintenant étudier comment ce cadre (coordination, points focaux, saillance, raisonnement d'équipe, préférences collectives) est actuellement mobilisé par les musiciens

en situation d'improvisation collective libre. Il faut notamment comprendre plus précisément la dynamique d'une improvisation collective libre : l'hypothèse que nous faisons dès maintenant, c'est que c'est *l'enchaînement* de points focaux qui est particulièrement problématique dans l'improvisation collective libre. Autrement dit, il faut sortir du point de vue statique qui a été le nôtre jusqu'à présent pour faire le lien entre le problème formel de l'improvisation collective libre et la question de l'évolution des points focaux.

DEUXIÈME PARTIE : Dynamique et formalisation de l'improvisation collective libre

Nous abordons maintenant la question cruciale du devenir de l'improvisation collective libre. Non pas son devenir en tant que genre (est-elle condamnée à disparaître ? Va-t-elle s'institutionnaliser de plus en plus ?), mais le devenir endogène d'une improvisation collective libre donnée. Cette question est en effet fortement liée avec le problème de la coordination dans ce type d'improvisation.

Cela revient à poser très directement la question de la forme de cette musique. N'oublions pas que cette question est d'ailleurs bien souvent au centre des critiques négatives formulées par certains compositeurs ou musicologues envers l'improvisation libre.

Peut-on déceler quelques grands traits communs dans la dynamique d'une improvisation à l'autre ? Si oui, on devrait pouvoir les retrouver *in fine* dans une formalisation du processus d'improvisation collective libre. C'est vers cet objectif de formalisation que s'orientera donc cette partie.

A/ Le défi formel de l'improvisation collective libre

L'improvisation collective libre est éminemment indéterminée dans son devenir ; là où la *jam session* (pour prendre un autre exemple d'improvisation collective ou presque rien n'est prémédité) repose sur le substrat d'un standard qui informe la musique de manière extrêmement puissante, à petite et à grande échelles (la structure globale est créée par la répétition cyclique de la grille du standard), l'improvisation libre, on l'a dit, fait le pari d'une musique construite sans matériau préalable, sans référent. Dans une *jam session*, les articulations formelles sont claires : c'est le passage de relais entre les solistes après un nombre de *chorus* plus ou moins défini qui joue ce rôle ; dans l'improvisation libre, la forme se construit en temps réel.

C'est là sans doute le défi majeur de l'improvisation libre, en tout cas s'il faut en croire les critiques de Carl Dahlhaus (2004)[167] par exemple :

[167] DAHLHAUS, Carl, « Composition et Improvisation », *Essais sur la nouvelle musique*, Genève, Contrechamps, 2004.

> « Une forme différenciée, non schématique et pourtant solide, compréhensible, but des compositions savantes, n'est guère à la portée de l'improvisation » (Dalhaus 2004, pp. 195-196).

L'improvisation étant tout entière assujettie « à une situation qui ne revient plus » (p. 194), c'est dans l'instant, dans le « stimulus sonore momentané » (p. 195) qu'elle présente un intérêt ; c'est dans le jaillissement d'effets momentanés, dans l'inventivité des détails, que l'improvisation trouve sa force ; mais elle reste incapable de « constituer des formes différenciées, non schématiques et pourtant compréhensibles » (p. 196). Pour Dahlhaus, une des raisons majeures (déjà mentionnée rapidement en introduction) de cette incapacité formelle de l'improvisation réside dans le monolithisme dont elle fait preuve : l'improvisation serait incapable de développer de manière équivalente les différents aspects de l'expression musicale. Pour le dire autrement,

> « Les improvisations se caractérisent par la coexistence d'éléments non développés et d'éléments différenciés. À la différence de la composition, l'improvisation est monolithique. Elle se concentre presque toujours sur un seul élément : le rythme, l'harmonie ou le timbre. Et l'élément primordial, l'objet proprement dit de l'improvisation, se détache du contexte par sa nouveauté, sa différenciation et ses effets de surprise, alors que tout le reste, simple fond, demeure conventionnel et convenu » (Dahlhaus 2004, p. 195).

On le voit, l'articulation entre le principe d'unité et le principe de renouvellement, qui est au centre même de la notion de forme musicale (création d'une continuité dans la diversité du devenir), est particulièrement problématique dans le cas de l'improvisation.

1. La forme du standard

On peut noter d'ailleurs que pour Dahlhaus, il n'est même pas question de l'improvisation libre ; la forme fait difficulté y compris lorsqu'on envisage les improvisations sur un référent donné, par exemple un standard de jazz. Pourquoi ? Parce qu'il ne peut pas y avoir de travail formel en propre dans l'improvisation. Le musicien est soumis au rythme cyclique de la grille du standard, grille qui propose de plus un matériau souvent convenu (enchaînements harmoniques extrêmement rebattus, lignes mélodiques peu originales…), comme le rappelle Dahlhaus.

On peut toutefois prendre un peu de distance avec la position de Dahlhaus. En effet, il n'est certainement pas impossible de reconnaître aux grands improvisateurs (de jazz comme Charlie Parker, Miles Davis ou John Coltrane, puisque nous prenons ici cet exemple) un sens

très aiguisé de la forme. Ce sens s'exprime en fait dans la manière dont ces musiciens agencent, construisent leurs *chorus*. On sait que le terme « *chorus* » est ambigu : il désigne à la fois l'improvisation d'un musicien de jazz placé en position de soliste, et le fait de parcourir une fois la grille dans son entier. Ainsi, quand on dit qu'un musicien prend trois *chorus* sur *All the things you are*, cela signifie qu'il parcourt trois fois de suite la grille ; et ce triple parcours est également appelé *chorus*. On peut ainsi tout à fait discriminer les improvisateurs de jazz dans la manière, plus ou moins habile, dont ils vont enchaîner les *chorus*, et les mettre en relation les uns par rapport aux autres. Un sentiment d'unité va-t-il se dégager de l'improvisation du soliste ? Ou bien aura-t-on, au contraire, l'impression d'une simple juxtaposition de moments successifs, correspondant plus ou moins à l'échelle temporelle de la grille ? Disons clairement que la première solution n'est en rien exclue ; et les improvisateurs que nous citions précédemment se sont suffisamment employés à le montrer. Mais cela n'empêche pas de bien comprendre la critique de fond de Dahlhaus. En fait, le standard (« la chanson à succès » comme dit Dahlhaus) impose doublement sa forme à l'improvisation : il impose une forme locale (qui est la structure de la grille, elle-même souvent très simple : trente-deux mesures organisées selon le schéma AABA, par exemple) *et* une forme globale (par la convention qui fait que la performance de jazz consiste en la répétition cyclique de la même grille).

L'existence d'un référent comme le standard de jazz est donc à double face : d'un côté, le problème formel de l'improvisation est résolu (le devenir de l'improvisation n'est pas indéterminé, il est même assez largement déterminé, localement et globalement) ; de l'autre ce problème est en partie mal résolu, parce que ce référent impose, de manière exogène, un certain schématisme formel. Et il faut tout le génie d'un grand improvisateur pour faire finalement mentir ce schématisme. Mais même dans ce cas-là, il n'en reste pas moins que la critique de Dahlhaus sur le monolithisme de l'improvisation est difficile à écarter. On peut en effet, en se focalisant sur le développement de tel ou tel chorus, parler de sa réussite formelle ; mais que faire du reste de la performance ? Et du rapport du soliste avec la section rythmique qui, derrière, fait « tourner la grille » ?

Bien sûr, là encore, il faut nuancer la position de Dahlhaus ; et les formes modernes du jazz (le deuxième quintette de Miles Davis, pour rester dans les exemples historiques) nous y invitent certainement. Plus l'interaction est grande entre le soliste et ses « accompagnateurs » (qui improvisent également), plus il y a de chances pour que l'intégration se fasse entre les différents éléments, et que l'on sorte de l'opposition binaire entre un soliste qui « développe » un aspect privilégié (l'aspect mélodico-rythmique, le plus souvent) et une section rythmique

prisonnière pour l'essentiel de son rôle d'expression de la structure harmonique et de la pulsation, et donc confinée à la présentation d'éléments parfaitement non-différenciés. La remarque de Dahlhaus reste néanmoins, à notre sens, valide. S'il y a référent *musical*, les improvisateurs sont presque condamnés à *faire coexister des éléments hétérogènes* (c'est-à-dire des éléments qui sont soumis au travail de l'improvisateur, et d'autres qui sont laissés plus ou moins tels quels) sans réellement parvenir à les intégrer. Cette difficulté se manifeste d'ailleurs à deux niveaux :

1) Au niveau du discours individuel improvisé : pour des raisons de limitation des capacités cognitives bien évidentes, l'improvisateur ne peut pas développer de manière homogène tous les aspects de son discours.
2) Au niveau de la gestion collective de l'improvisation : le fait que tout le monde n'improvise pas au même degré (certains étant chargés de l'expression plus littérale du référent) met encore plus en avant l'existence de deux plans hétérogènes qui ne peuvent s'intégrer en une forme musicale cohérente.

On pourrait donc en déduire, presque paradoxalement, qu'une improvisation libre (sans référent) échapperait en grande partie aux difficultés que nous venons de signaler. Mais cela ne signifie pas non plus qu'il n'y a pas de problème formel dans l'improvisation libre : celui-ci est même particulièrement net. Rappelons-nous que, pour Pressing (1984), le référent est précisément ce qui permet à l'improvisateur de générer son discours *sur une échelle temporelle intermédiaire* (c'est-à-dire que le référent régule tout ce qui concerne l'articulation et la mise en relation des « impulsions » musicales, qui, elles, dépendent des gestes acquis). Supprimer le référent, c'est donc rendre l'improvisation complètement indéterminée dans son devenir formel. Les comportements improvisés sur une échelle temporelle courte sont le fait d'automatisations, d'apprentissages antérieurs… Ce n'est donc pas là que le problème se joue : on saura toujours quoi jouer ! Mais qu'est-ce qui va guider les musiciens dans l'enchaînement de ces comportements, dans leur articulation, dans leur mise en relation ? Rien, s'il n'y a pas de référent[168].

[168] Si j'improvise sur un standard de jazz, la cohérence des enchaînements harmoniques m'est fournie par la grille du dit standard, et je n'ai donc pas à m'en soucier outre mesure…

2. L'informalité de l'improvisation

Toutefois, c'est précisément cette indétermination qui constitue la chance « formelle » de l'improvisation collective libre. Nous ne contesterons pas que cette absence de référent crée un défi immense pour les improvisateurs, et que, par là même, les pires échecs, ou les pires clichés sont monnaie courante. Mais inversement, c'est ce vide initial qui rend possible l'existence d'une forme intégrée, et ce pour deux raisons :

1) Quand on reproche à l'improvisation son *informalité*, il ne s'agit pas de reprocher à l'improvisation de ne pas se conformer à quelque grande forme architectonique préexistante comme l'allegro de sonate, le rondo ou la fugue ; c'est tout le mouvement de la musique du XX^{ème} siècle que de s'émanciper d'un parcours prêt-à-effectuer pour inventer une progression au fur et à mesure de son déploiement. Il s'agit plutôt de voir la forme, en un sens assez adornien, comme la construction d'une identité dans le devenir du flux, par le rapport cohérent qui s'établit entre les aspects locaux et globaux de l'œuvre. Le fait que l'improvisation libre ne soit pas modelée par une forme préalable (la forme du référent, si celui-ci est musical) ne fait que la rapprocher d'un certain nominalisme musical qui veut que chaque œuvre invente sa forme propre, en fonction des contenus musicaux qui s'y expriment. La question pour les musiciens pratiquant l'improvisation collective libre est donc de parvenir ensemble à créer une production sonore dont l'unité esthétique est unité formelle envisagée comme stabilité et équilibre. Plus encore, elle est stabilité de l'équilibre entre le divers et le devenir de l'œuvre : dans son propre mouvement, la musique construit de manière immanente sa propre forme.
Ces quelques mots nous renvoient directement à l'idéal adornien de « musique informelle » (Adorno 1982)[169], fantasme d'une improvisation qui serait parvenue au statut *d'apparence* (et aurait donc connu la médiation de l'écrit) :

> « J'entends par musique informelle une musique qui se serait affranchie de toutes les formes abstraites et figées qui lui étaient imposées du dehors, mais qui, tout en n'étant soumise à aucune loi extérieure étrangère à sa propre logique, se constituerait néanmoins avec une nécessité objective dans le phénomène lui-même » (Adorno 1982, p. 294).

Il faut bien noter le renversement dialectique qui s'opère ici : il ne s'agit pas de « plaquer » les catégories issues de la composition pour penser le formalisme (ou l'absence de celui-ci) de l'improvisation, mais bien de rendre à une définition, celle de « musique informelle », qui

[169] ADORNO, Theodor W., « Vers une musique informelle », *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982.

n'est rien d'autre qu'une définition de l'improvisation passée au crible de la théorie adornienne de l'œuvre d'art, son champ d'application légitime : la musique informelle n'est finalement rien d'autre que la musique écrite comprise comme allégorie de son improvisation. Or l'improvisation libre, en ce qu'elle est peut-être la mieux à même de rendre véritablement justice au caractère *successif* et *irréversible* de la musique, peut tout à fait se revendiquer de cette informalité maintenant pensée positivement :

> « Tout ce qui succède dans le temps en niant son caractère successif trahit en effet l'obligation qu'a la musique de *devenir*, et cesse de justifier que ce que l'on entend se présente dans un tel ordre plutôt que dans n'importe quel autre. Or rien, en musique, n'a le droit de succéder à autre chose sans être déterminé soi-même par la forme de ce qui précédait, ou, inversement, sans faire apparaître ce qui précédait, rétrospectivement, comme sa propre condition » (Adorno 1982, p. 317).

On retrouve ici une thématique très bergsonienne, dont l'influence sur Adorno a notamment été clairement mise en évidence par Anne Boissière (1999)[170] et Michel Ratté (1998)[171]. Voici ce qu'écrit ce dernier, en commentant une phrase d'Adorno :

> « Adorno écrit : « La musique, comme art du temps, est liée par son seul médium à la succession : elle est donc irréversible comme le temps. Par la première note qu'elle fait entendre, elle s'engage déjà à continuer, à devenir autre chose, à évoluer »[172]. Adorno reprend ici des thèmes bergsoniens : la musique, comme la durée de la conscience, est succession irréversible ; la musique, comme la conscience, se trouve soumise à cette condition de l'irréversibilité du temps mais, en même temps, elle y trouve la possibilité d'être libre en tant que le passé accumulé existe comme expérience pour elle. C'est ainsi que le médium du temps irréversible est aussi évolution : la conscience se rapporte constamment à son passé cumulatif selon les nouvelles perspectives offertes à chaque instant et s'offre ainsi la possibilité d'être autre chose » (Ratté 1998, p. 2).

C'est bien le passé immédiat, et plus encore la mémoire de ce passé, qui détermine l'évolution de l'improvisation, comme en témoigne encore une fois Joëlle Léandre, en évoquant le cas paradigmatique du premier geste de l'improvisation :

> « Dans l'improvisation, le premier son, la première attaque, est fondamentale. Elle détermine la pièce, comme une composition spontanée. Le premier son, le premier geste portent ainsi en germes la résultante même du caractère de la pièce finale. Sa totalité est déjà dans ces premiers matériaux (Léandre 2008, p. 70).

L'improvisation, libre qui plus est, est donc au plus proche de cette informalité de la musique rêvée par Adorno. Mais il est essentiel de comprendre la positivité de cette informalité : et

---

[170] BOISSIÈRE, Anne, *Adorno, la vérité de la musique moderne*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 1999.
[171] DE RATTÉ, Michel, « Le problème du devenir dans le concept adornien de « musique informelle » », *Æ*, Vol. 3, 1998, disponible en ligne : http://www.uqtr.uquebec.ca/AE/vol_3/ratte.html [consulté le 14-01-10].
[172] ADORNO, Theodor W., « Stravinsky. Une image dialectique », *Quasi una fantasia*, op. cit., p. 168.

notamment, que celle-ci ne s'oppose pas du tout frontalement à la forme musicale. L'informalité est au contraire la forme « naturelle » de la musique véritablement irréversible qui se *comprend* comme devenir. Si l'on veut, la tâche *formelle* des improvisateurs est donc de rendre intelligible le fait que la musique soit *devenir*, et même *devenir nécessaire* (encore qu'il faille s'entendre sur l'extension qu'il convient d'accorder à cette nécessité).

2) On pourrait nous faire remarquer que nous ne répondons pas à l'objection fondamentale de Dahlhaus, à savoir que l'improvisation est nécessairement monolithique dans son traitement des différents éléments musicaux. Nous l'avons déjà dit, nous ne remettons pas en cause cette assertion, qui est cognitivement très réaliste (on ne peut pas, en temps réel et sans préparation préalable, développer et intégrer de manière égale les différents composants d'une production musicale). En revanche, nous pouvons souligner que l'indétermination hiérarchique de l'improvisation collective libre (que nous avons déjà eu l'occasion de mentionner) apporte ici un élément de réponse. Le fait que justement, dans une improvisation collective libre, tout le monde soit improvisateur *au même degré* fait une grande différence. Le soliste qui prenait son chorus, et qui se retrouvait en charge de l'essentiel du discours, ne pouvait guère prétendre penser à tout avec la même intensité ; mais quand la prise en charge du discours improvisé devient essentiellement collective, on retrouve typiquement les phénomènes de cognition distribuée que nous avons déjà eu l'occasion de présenter. Il n'y a pas de raisons *a priori* pour que certains éléments restent non-développés, puisque les membres du groupe peuvent se saisir individuellement et librement de n'importe quel élément pour le travailler, dans une répartition des « rôles » en perpétuelle redistribution.

3. Deux types de cohérence formelle

Nous avons donc montré qu'il n'y avait pas d'incompatibilité *a priori* entre l'improvisation collective libre et le concept de forme musicale. Il n'en reste pas moins que la forme de l'improvisation collective libre est un défi considérable pour les musiciens la pratiquant. On peut penser ce déploiement immanent de la forme, caractéristique de l'improvisation libre, selon deux types de cohérences :

1) Une cohérence formelle qui établit un rapport concentrique entre le tout et les parties, le tout et les parties étant chacun tournés l'un vers l'autre, cohérence formelle qui construit

d'autre part quelque chose comme une identité dans la différence en dépit de toute objectivation, externalisation ou détemporalisation de la production sonore considérée (hypothèse formaliste forte).
2) Une cohérence formelle qui procède davantage moment après moment, générant à chaque point temporel un champ d'implication qui ne repose pas sur le cumul de tous les moments précédents, mais sur chaque moment (disons séquence musicale) conçu comme autonome, formant ainsi une chaîne où chaque séquence ne se trouve nécessairement liée qu'aux séquences contiguës (hypothèse formaliste faible).

Nous ne tranchons pas encore entre ces deux hypothèses, car nous voudrions revenir auparavant sur la question de la construction *collective* d'une telle forme : n'oublions pas que la musique dont nous nous occupons est hétéroriginale, c'est-à-dire qu'elle trouve sa source dans plusieurs agents créateurs. Nous savons déjà qu'il n'y a pas de référent préalable à ce genre d'improvisation ; nous avons également vu que la convention occupait une place problématique, et qu'en tout cas, il était difficile de considérer que la dimension formelle de l'improvisation rentrait dans ce cadre. Mais nous n'avons pas encore examiné la place que pouvait occuper *l'étiquette* dans l'improvisation collective libre : et notre hypothèse est précisément qu'une certaine manière de comprendre cette étiquette a beaucoup à voir avec les reproches d'informalité qu'on a pu adresser à ce genre d'improvisation.

B/ L'étiquette de l'improvisation collective libre

Dans un article fameux, « The Etiquette of Improvisation »[173], Howard Becker convoque précisément la notion d'étiquette pour décrire les situations de *jam sessions* qu'il a connues alors qu'il était étudiant à Chicago (au tout début des années 1950), et qu'il officiait dans les clubs en tant que pianiste pour s'assurer quelques revenus. Il n'est pas nécessaire ici de commenter l'intégralité de cet article, qui offre de multiples pistes d'explorations sociologiques toutes intéressantes ; rappelons simplement, en guise de point de départ, que Becker souligne à quel point ces longues *jam sessions* (si la *front line* était importante) étaient ennuyeuses (la plupart du temps, du moins). La raison principale en était que chaque instrumentiste se voyait accorder un temps de *chorus*, et que ce temps était identique pour

[173] BECKER, Howard, « The etiquette of improvisation », 2000, disponible en ligne : http://home.earthlink.net/~hsbecker/articles/improv.html [consulté le 14-01-10].

chacun (ainsi, si le premier soliste proposait sept *chorus* sur la grille de *I got Rhythm*, alors chacun des solistes suivants *se devait* d'en faire le même nombre). D'où d'interminables morceaux où personne (ni public ni musiciens) ne trouvait véritablement son compte… Bien sûr, Becker tempère ce constat global en indiquant que, parfois, pour des raisons inconnues, *quelque chose* se passait qui faisait sortir la *jam session* de la routine ordinaire.

Quiconque a fréquenté les *jam sessions* de nos jours se rendra rapidement compte que la description de Becker reste relativement exacte. La *jam session* reste un endroit régi par une étiquette prescrivant un code de bonne conduite auquel on ne saurait manquer : choix du standard en commun, respect de la libre circulation du temps de « parole » (ne pas monopoliser le temps de chorus pour une trop longue durée), bienveillance pour les débutants, ou presque, qui font leurs premières armes (les laisser, eux aussi, prendre un chorus)…

Beaucoup a déjà été dit et écrit sur ces *jam sessions* ; en particulier, on peut s'apercevoir que l'étiquette brossée à gros trait ci-dessus n'est pas toujours respectée : ainsi, on pourra observer que certains individus (par exemple le section rythmique « attitrée » du club) proposent tous les morceaux, que certains « habitués » ne veulent jouer qu'entre eux et refusent de céder leur place à de nouveaux venus, ou encore que des catégories implicites se dessinent au sein des participants réguliers (les bons, les moins bons, les franchement mauvais…) conduisant aux attitudes sociales sous-jacentes de respect ou de mépris.

Notre propos n'est pas du tout de poursuivre ces considérations ethnographiques mais de voir dans quelle mesure on peut appliquer les analyses que Becker développe ici sur la notion d'étiquette à la situation d'improvisation collective libre. Il apparaît très clairement qu'une rencontre d'improvisation libre partage de nombreux points communs avec la *jam session* dont parle Becker : l'existence de lieux formels (tel bar associatif, comme le Kraspek Musik à Lyon, telle librairie, tel atelier de Conservatoire ouvert aux non-étudiants…) ou informels (chez des particuliers, notamment), dans lesquels des musiciens peuvent se retrouver pour faire de l'improvisation libre ; la situation, qui n'est ni vraiment une situation de répétition (présence d'un public) ni une situation de concert (le public est bien souvent constitué des musiciens qui ne jouent pas, les va-et-vient sont possibles entre scène et salle, il y a une rotation fréquente des musiciens présents sur scène) ; la diversité instrumentale ; la variété des statuts musicaux (musiciens professionnels, s'exprimant de surcroît dans des champs artistiques parfois forts différents, étudiants, musiciens amateurs)… Une grande différence néanmoins sépare radicalement les deux situations : là où les musiciens de *jam sessions*

partent d'un matériau musical préexistant[174] qu'on suppose être connaissance commune parmi les musiciens[175], les musiciens se rencontrant en improvisation libre tentent de construire le matériau musical en temps réel et donc commencent l'improvisation sans s'être mis d'accord, explicitement ou implicitement, sur un référent commun.

En fait, bien que les musiques produites lors d'une *jam session* ou d'une rencontre de libre improvisation n'aient à peu près rien à voir (si ce n'est que, nominalement, elles partagent cette modalité particulière de production d'un discours qu'est l'improvisation), l'étiquette qui régit ces deux situations n'est peut-être pas foncièrement différente : d'abord, dans les deux cas, l'étiquette intervient pour réguler la construction *collective* d'un discours improvisé (le degré d'improvisation de ce discours en constituant la différence spécifique) ; ensuite, pour des raisons plus historiques et culturelles sur lesquelles il n'est pas nécessaire de s'étendre, il n'est pas impossible de tisser un lien généalogique entre les rencontres d'improvisation collective libres d'aujourd'hui et les *jam sessions* de la jeunesse d'Howard Becker[176] et de faire des premières un dernier avatar des secondes ; la parenté a beau être lointaine, *l'air de famille* n'en est pas moins là[177].

La dimension principale de l'étiquette, c'est son caractère implicite ; elle n'est jamais exprimée positivement, ou alors rarement (un code des bonnes manières à table par exemple) : c'est typiquement quand on manque à l'étiquette qu'on en sent tout le poids, en général par une sanction de la part de la communauté (ce musicien là ne joue pas le jeu), qui peut induire divers degrés d'exclusion de ladite communauté, jusqu'à la mise au ban. Ainsi, comme le rappelle malicieusement Becker, ce n'est pas dans les colonnes de *Downbeat* qu'on apprenait les us et coutumes de la jam session, mais en y participant ou en les observant.

L'autre aspect qu'il faut bien prendre en compte, c'est que l'objet de l'étiquette est l'organisation de rapports hiérarchiques reconnus et acceptés dans des situations

[174] Qu'ils se soient mis d'accord au préalable sur un standard, ou que le thème de celui-ci ait été imposé par le trompettiste qui en a joué les premières notes sans prévenir personne, ou que le pianiste ait enchaîné trois accords de blues, sans même donner un thème, mais ce qui suffit à spécifier une grille harmonique ; peu importe la manière, dans tous les cas leur connaissance commune du répertoire du jazz les rend capables de jouer ensemble, sans se connaître, un morceau qui vient d'être décidé.

[175] C'est-à-dire aussi qu'on évite les morceaux trop spécifiques qui, bien qu'étant incontestablement du jazz, peuvent ne pas faire partie de la culture commune : par exemple tel thème de Wayne Shorter. Notons que ce n'est pas forcément le fait que le morceau soit peu connu qui le rend inadapté, mais c'est le fait qu'il soit peu conventionnel dans sa structure harmonique et dans sa carrure, donc « non-anticipable » pour quelqu'un qui ne le connaît pas. Un thème rare mais à la grille parfaitement classique pourra ainsi être très bien suivi par les autres musiciens, même si ceux-ci ne le connaissent pas, parce que, par induction en quelque sorte, ils en anticiperont les changements harmoniques et la structure globale.

[176] Car, après tout, les mouvements d'improvisation contemporains sont tous issus, directement ou indirectement, du Free jazz ; et le Free jazz est très nettement porteur de toute la tradition jazz qui le précède et le rend possible.

[177] Sans compter que les frontières sociologiques entre les deux milieux ne sont pas du tout étanches, bien au contraire : ainsi, nombreux jeunes musiciens issus de la classe de jazz du CNSMD de Paris pratiquent également intensément l'improvisation collective libre, comme la nouvelle pianiste de l'ONJ, Ève Risser.

d'interactions, que ces rapports soient des rapports d'inégalité, d'égalité feinte (précisément les « bonnes manières ») ou d'égalité réelle (les obligations entre amis, par exemple). Pour Becker, « l'étiquette est particulièrement importante dans les situations où les gens pensent que tous ceux impliqués dans la situation en question *devraient* être égaux mais ne le sont pas en réalité[178] » (Becker 2000, p. 2) : nous le notons dès à présent parce que c'est là que va résider toute la tension propre à l'étiquette de l'improvisation. Ce qui signifie pour nous que l'étiquette ne nous apprend rien *directement* sur la musique, sur la manière dont celle-ci est supposée être produite, sur son contenu proprement *musical* ; en revanche, en tant qu'elle est censée réguler les interactions pratiques au sein d'un groupe, il y a fort à parier qu'*indirectement*, elle informe la musique ainsi produite.

1. Les deux pôles de l'étiquette

Rappelons les traits principaux de l'étiquette de l'improvisation tels que dégagés par Becker. On peut les résumer par deux pôles bien distincts, voire opposés :

1) « La reconnaissance et le maintien d'une idéologie formelle d'égalité des statuts[179] »
2) « La reconnaissance de différences dans les contributions faites en vue de l'effort collectif[180] » (Becker 2000, p. 4).

On voit bien comment ces deux pôles, selon la manière dont chacun est pondéré dans l'esprit des participants à la *jam session*, peuvent servir à capturer un large éventail d'interactions. Au premier pôle correspondrait ainsi le « droit au *chorus* » ou le fait que les propositions musicales de chacun soient écoutées avec une égale attention ; le second pôle interviendrait lorsque les musiciens cherchent à déterminer des directions, des orientations musicales particulières au sein d'une improvisation collective, et traduirait le fait que certaines idées semblent « prendre » tandis que d'autres sont laissées en friche.
On retrouve bien évidemment ces deux pôles de l'étiquette beckerienne dans l'improvisation libre, mais encore plus exacerbés ; en effet on peut dire qu'ils se constituent alors en véritable *modus vivendi*. En fait, ils sont les deux piliers de l'improvisation libre : laisser sa place à

[178] « Etiquette is particularly important when people think that everyone involved in some situation *ought* to be equal but really isn't ».
[179] « an etiquette which recognizes and maintains a formal ideology of equality of status ».
[180] « [an etiquette which] requires recognition of differentials in the contribution made to the collective effort ».

chacun (on fustige les erreurs de bavardage, de monopolisation du temps de parole ; on se doit de reconnaître une égalité virtuelle entre les musiciens) et être sans cesse à l'écoute des autres improvisateurs (suivre les bonnes idées quand elle apparaissent, ne pas manquer les grandes articulations formelles collectives…). « Une oreille pour soi, une oreille pour les autres » comme le rappelle Alain Savouret[181] (fondateur de la classe d'improvisation générative au CNSMD de Paris) : « l'oreille pour soi » indique la possibilité de l'expression individuelle, dans son autonomie, et d'envisager l'improvisation libre comme la somme de contributions individuelles également respectables ; « l'oreille pour les autres » indique que cette autonomie n'a de sens que si les propositions individuelles, qui ont certes leurs logiques propres, sont perpétuellement réactives aux propositions des autres musiciens.

Pourquoi l'étiquette revêt-elle une importance si particulière dans l'improvisation libre ? Évidemment, comme dans la *jam session*, rien n'est préparé, les musiciens se rencontrent souvent pour la première fois, et doivent produire de la musique sur le moment. Mais la grande différence se situe dans la double indétermination inhérente à l'improvisation libre, que nous avons maintes fois soulignée :

1) Son indétermination hiérarchique (ou indétermination verticale)
2) Son indétermination formelle (ou indétermination horizontale)

À la première indétermination se rattache plus volontiers le premier pôle de l'étiquette (l'égalité de droit entre les statuts, la prise en compte égale des propositions musicales de chacun) ; à la seconde, le second pôle de l'étiquette (à savoir la reconnaissance d'écarts potentiels entre les différentes contributions, qui vont permettre de donner une direction à l'improvisation).

L'idée que nous envisageons ici est que les musiciens vont avoir une tendance à substituer aux règles *musicales*, difficilement cernables dans l'improvisation libre, des règles *d'interactions*, telles que capturées par les deux pôles de l'étiquette de l'improvisation. En effet, la résolution de la double indétermination de l'improvisation libre (constituant également un double défi pour les musiciens) ne pouvant se faire par l'utilisation de règles musicales, il ne reste plus que le niveau de l'étiquette pour apporter des éléments de *conduite* musicale (à tous les sens du terme).

[181] Communication personnelle en juin 2008.

Maintenant, si notre hypothèse est exacte, et que ces deux pôles de l'étiquette se constituent comme *règles* dans l'improvisation libre, alors le caractère contradictoire de ces deux aspects de l'étiquette devient gênant, de sorte qu'on peut facilement imaginer qu'un des deux aspects (donc une des deux règles) doit être privilégié au détriment de l'autre. Pour des raisons complexes, éminemment liées au contexte idéologique des années 1960-1970 (dans lequel l'improvisation collective libre a pris son envol), c'est bien souvent un certain égalitarisme qui l'emporte sur la puissance de différenciation des discours collectifs. Ainsi, dans certains cas, le but musical affiché peut être d'arriver à un son de groupe tellement homogène et indifférencié, qu'il en devient difficile d'identifier la source individuelle des divers composants du discours collectif.

Pourquoi ces deux pôles de l'étiquette de l'improvisation n'étaient-ils pas contradictoires dans la situation décrite pas Becker ? Parce que l'égalité des statuts était envisagée avant tout de manière diachronique, et non synchronique. L'égalité se traduisait par un *droit* au solo (ainsi qu'éventuellement par un nombre identique de *chorus* par personne), ce droit se manifestant successivement, ce qui fait que l'égalité des participants ne s'affirmait qu'une fois l'improvisation achevée. Mais à l'intérieur d'un de ces solos, les rôles étaient fixés (soliste/accompagnateurs), et il était hors de question qu'un solo soit interrompu intempestivement par un autre musicien. Et c'est à l'intérieur de ces moments de solo que jouait pleinement le second pôle de l'étiquette, à savoir la puissance de différenciation ; dans ces moments, les musiciens sont à l'affût des propositions riches de développements possibles, celles qui vont permettre au chorus de prendre vie, et lui éviter de sombrer dans la médiocrité justement décrite par Becker. En effet, et c'est ce qu'a admirablement montré Robert Hodson[182], ce n'est pas seulement du soliste que vont venir ces indications permettant au chorus de se développer, mais également de la section rythmique (telle substitution harmonique du pianiste suggérant un autre mode au saxophoniste, telle hémiole du batteur incitant le trompettiste à dédoubler le tempo…). Chaque musicien (tant soliste que membre de la section rythmique) a donc des propositions différenciées (harmoniquement, rythmiquement…) ; et certaines de ces propositions seront privilégiées par le groupe et serviront à lancer une nouvelle partie du chorus.

[182] HODSON, Robert, *Interaction, Improvisation and Interplay in Jazz*, New-York, Routledge, 2007.

2. De l'étiquette de l'égalité à la faiblesse formelle

Or ce rapport à l'égalité est vécu de manière totalement différente dans l'improvisation collective libre ; pour le dire clairement, l'égalité est envisagée de manière synchronique, et non diachronique. Cela peut avoir deux grandes conséquences pour la nature de la musique produite :

1) Le solo, dans la multiplicité de ses modalités (du solo absolu à la simple prise de parole « en dehors », en passant par l'établissement d'une hiérarchie entre un discours soliste et un discours d'accompagnement), a mauvaise presse. En effet, il est précisément la négation de cette exigence de construction collective (c'est un individu donné qui prend en charge de nombreux aspects de la direction du discours) et il instaure une asymétrie évidente entre les différents improvisateurs (à un moment donné, entre celui qui est en position de « soliste » et les autres ; et sur la durée de l'improvisation, entre ceux qui ont eu « droit » à un solo et les autres).
2) Le droit à la parole (identique pour tous les participants) est souvent pris comme un devoir de parole. Se taire, c'est en effet prendre le risque de voir émerger des configurations non-collectives.

C'est cette dernière conséquence, conjuguée avec une exigence d'égalité synchronique qui conduit souvent les improvisateurs au sein de collectif à adopter un jeu « neutre », sans trop de relief, pouvant s'accommoder de beaucoup de situations (donc à la prise de risque assez faible) qui est une sorte de participation à la masse sonore, mais qui contient très peu de puissance formelle (c'est-à-dire d'orientation musicale, de sculpture de la matière sonore, de qualité articulatoire), bref un jeu qui ne « dit » pas grand chose. C'est exactement ce que Jacques Siron appelle la « soupe improvisatoire » :

> « Chacun joue beaucoup, mais sans vraiment s'engager, en s'interrompant et en reprenant sans raison ; aucune décision nette n'apparaît ; l'écoute et l'attention sont distraites, inégales ; le son d'ensemble est opaque, confus, informe ; il devient rapidement impossible de percevoir clairement ce que chacun joue, sauf pour les instruments les plus bruyants ; la forme générale est dépourvue d'angles, d'articulations, de respirations » (Siron 2007, p. 702).

C'est précisément ce qui fait que beaucoup d'improvisations libres prêtent le flanc à la critique boulezienne[183] de l'improvisation :

[183] BOULEZ, Pierre, *Par volonté et par hasard*, Paris, Seuil, 1975.

> « La véritable invention implique la réflexion sur des problèmes qui ne se sont, en principe, jamais posés, ou, en tout cas, pas d'une façon déjà évidente ; et la réflexion sur le fait de créer implique obstacle. 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 lui-même ; mais la forme est pratiquement laissée pour compte. Les improvisations, et surtout les improvisations de groupe où il y a résonance entre les individus, ont toujours les mêmes courbes d'invention : excitation – repos – excitation – repos. Dans les sociétés dites « primitives », on observe une situation analogue au cours de manifestations culturelles assez simples de schéma, qui impliquent une tension psychologique de plus en plus forte suivie d'une relaxation. On s'excite en commun, et quand le tumulte atteint son comble vient le besoin de se détendre, et une plage de repos intervient. Ce schéma psychologique primaire et fondamental dans l'excitation est un phénomène capital dans le rituel collectif, surtout quand il est improvisé et laissé au tempérament. Le seul aspect qui ressort donc des improvisations laissées à l'instrumentiste, ou même au compositeur s'il est instrumentiste, c'est un psychotest collectif, qui ne donne que des dimensions très primaires de l'individu » (Boulez 1975, p. 150).

Dans ces improvisations, où l'on pourra reconnaître certains des travers typiques des débuts de l'improvisation libre[184], les deux pôles de l'étiquette s'opposent de manière assez claire, et c'est donc l'exigence d'égalité qui l'emporte sur la recherche de différenciation des discours. En l'absence de toute règle prescriptive, il est tentant d'en constituer de nouvelles, et c'est précisément ce qui se passe avec cette réification de l'exigence d'égalité, qui *glisse* d'une catégorie à l'autre. Ce qui était dans les *jam sessions* une *régulation* des interactions sociales à l'intérieur d'un groupe de musiciens constitué pour l'occasion, peut ainsi devenir dans les rencontres d'improvisation libre une *règle* musicale qui informe la nature du discours collectif, sous son double aspect prohibitif (pas de solo) et prescriptif (le fameux « jeu neutre » qui se traduit souvent, dans la *doxa* actuelle, par une sorte de musique concrète instrumentale mal comprise).

Si toutefois l'on conserve à l'étiquette son objet premier, à savoir les interactions entre les individus (plutôt que l'interaction entre les propositions musicales elles-mêmes), et qu'on envisage à nouveau l'exigence d'égalité de manière diachronique, alors il devient sans doute possible aux adeptes de l'improvisation libre de répondre au défi formel qui lui est inhérent. L'exigence d'égalité est alors comprise comme une incitation à faire circuler les différents rapports interactifs (partager le collectif en différents sous-groupes fluctuants, permettre l'émergence de solos, varier les perspectives de premier plan et d'arrière plan, alterner les dialogues imitatifs et les césures contrastantes porteuses d'articulations formelles) tout en

[184] Mais le commentaire sévère de Boulez décrit encore assez bien ce qui se passe au sein d'un collectif d'improvisation (tel que nous avons pu le fréquenter pendant nos années d'études au CNSMD de Lyon par exemple), c'est-à-dire d'un ensemble d'improvisateurs qui n'est pas un groupe (qui présuppose une connaissance réciproque des musiciens, ainsi qu'un travail commun depuis un certain laps de temps) et dont la taille dépasse le seuil critique de quatre ou cinq musiciens.

essayant d'atteindre au final un équilibre entre les différentes configurations ; le solo (qu'il soit absolu ou conçu comme voix principale) ainsi que, plus généralement, toutes les variations d'orchestration (apparition de duos ou de trios) peuvent être utilisés de manière efficace pour générer un rudiment de forme ou pour définir clairement une nouvelle direction à l'improvisation. Ce pôle égalitaire de l'étiquette se retrouve alors pleinement compatible avec la recherche de différenciation dans les propositions individuelles. C'est sans doute dans cette capacité à faire circuler les interactions qu'on reconnaît un groupe de bons improvisateurs, ou un groupe qui a véritablement *travaillé* l'improvisation libre ; c'est en tout cas ceux-là qui peuvent produire une musique susceptible de répondre aux critiques les plus virulentes faites à l'improvisation libre. Il est donc bien évident que la tâche n'en sera que plus difficile pour un ensemble d'improvisateurs qui n'ont jamais joué ensemble, car c'est souvent là que la « politesse de l'égalité » est la plus terrible. Mais des improvisateurs expérimentés, et justement avertis de cette difficulté, devraient pouvoir échapper à cette « malédiction » de l'informalité (cette fois-ci dans son sens le plus négatif) de l'improvisation collective libre ; il reste à voir comment.

C/ Forme de l'improvisation collective libre et concaténationnisme

Il nous faut donc maintenant répondre à l'alternative que nous posions ci-dessus : quelle forme de cohérence formelle pour l'improvisation collective libre ? Disons le d'emblée : autant la première conception nous semble importée de l'idéal de la composition savante occidentale, autant la seconde nous semble à même de capturer l'improvisation libre vue comme devenir immanent. Rappelons que la musique informelle est placée sous le règne du successif ; et c'est cela qui est à la fois constitutif de l'improvisation collective libre et qui lui est essentiel. Comme le dit bien Adorno, chaque événement musical doit être déterminé par ce qui précède mais doit encore faire apparaître ce qui précède comme sa condition. À notre sens, c'est vers ce genre de cohérence que doivent tendre les improvisateurs libres. Et s'il en est ainsi, c'est parce qu'il y a un lien essentiel entre l'improvisation collective libre et cette manière de considérer la musique comme une chaîne d'événements liés conjointement entre eux.

1. Qu'est-ce que le concaténationnisme ?

Le philosophe Jerrold Levinson (1997)[185] a proposé une défense de ce qu'il appelle le concaténationnisme, et qui devrait nous permettre d'éclairer le lien que nous tissions ci-dessus. Qu'est-ce que le concaténationnisme (dont Levinson fait remonter l'idée à Edmund Gurney, psychologue du XIX^{ème} siècle dans son livre *The Power of Sound*, 1880) ? Pourquoi ce terme ? Tout simplement parce qu'il exprime le fait que la musique se présente à l'entendement comme une chaîne de courtes séquences entrelacées et s'impliquant *réciproquement*, plutôt que comme une totalité indivisible ou encore une structure architectonique.

Il en résulte que :

1) *Comprendre* la musique, ce n'est ni la saisie sensorielle d'une longue section musicale, ni la saisie intellectuelle des relations à grande échelle qui unissent les sections entre elles. Comprendre la musique, c'est appréhender des « moments » individuels de musique et la manière dont ceux-ci s'enchaînent (dans leur progression immédiate, strictement adjacente si l'on veut).
2) Le *plaisir* musical réside dans les moments successifs d'un morceau de musique ou dans les relations d'inter-sections, mais pas dans le morceau en tant que tout.
3) La *forme* musicale est avant tout une question d'intelligibilité des successions de moment à moment, de partie à partie.
4) La *valeur* musicale est liée au caractère remarquable des moments individuels et de leur succession, et non aux caractéristiques de la « grande forme » en tant que telle.

On notera évidemment l'importance toute particulière du troisième point pour notre propos.
Pour rendre cette position tenable, Levinson introduit la notion de « *quasi-hearing* » (quasi-écoute). Entendre un mouvement musical, c'est nécessairement entendre une entité sonore (un thème par exemple) dont la totalité ne se laisse pas entendre à chaque instant bien qu'à chaque instant l'on entende les sons joués actuellement comme appartenant à un processus musical dont ils forment une partie. La quasi-écoute nous fait sortir du domaine du *présent sonore* strictement physiologique (environ 1/20ème de seconde pour saisir les caractéristiques

[185] LEVINSON, Jerrold, *Music in the moment*, New-York, Cornell University Press, 1997.

musicales d'un son, voire 1/200ème si l'on fait l'expérience avec des clics numériques) pour passer au *présent musical*. Il n'y a pas besoin d'effort conscient pour garder à l'esprit la musique qui vient de retentir ou pour anticiper celle qui va venir (si l'on suppose, bien sûr, la familiarité de l'auditeur avec l'œuvre jouée). Il y a donc possibilité d'une appréhension vive de l'unité musicale qui va au-delà de ce qui est strictement entendu, sans pour autant étendre cette appréhension jusqu'à la contemplation intellectuelle qui est à l'œuvre quand on se rappelle un air ou un morceau de musique que l'on aime et qu'on se chante « dans sa tête ».
Ce phénomène de quasi-écoute se produit de manière paradigmatique lors de l'écoute d'un passage mélodique, mais peut également arriver durant les transitions entre deux moments ainsi liés[186]. Il reste d'une durée assez courte (quelques secondes, à l'extrême rigueur une minute). La quasi-écoute est donc composée de trois dimensions :

1) Ce qu'on entend actuellement
2) La mémoire vivace du moment sonore qui vient de s'écouler
3) L'anticipation vivace du moment sonore qui va suivre

Ce couple mémoire/anticipation crée des images sonores présentes à la conscience simultanément (bien que sans interférer) au son actuellement entendu, de la même manière que des objets périphériques sont présents dans le champ de vision, obliquement, en même temps que l'objet qui est visé par l'œil.
Un moment musical est quasi-entendu quand l'auditeur en fait l'expérience comme il le ferait d'une phrase, d'une mélodie, ou d'un passage mélodique, c'est-à-dire partageant avec ces dernières les mêmes caractéristiques de présence et de totalité.
Ici se pose le problème de la conscience réflexive, telle qu'analysée par Sartre dans *L'imaginaire*[187]. Quand je me pense comptant, par exemple, cela me perturbe dans mon activité de comptage : la conscience réflexive vient donc se surimposer comme un voile d'opacité entre le sujet et l'objet de son activité cérébrale (sa conscience immédiate). Est-ce quelque chose de ce type qui est à l'œuvre dans le tissage mémoire-présent-anticipation de la quasi-écoute ? Le fait de me rappeler un moment juste passé ne crée-t-il pas un phénomène de réflexivité qui m'éloigne du moment actuellement entendu ? Levinson pense que non, pour la

[186] La quasi-écoute découperait donc dans le flux musical des *moments* caractérisés par la saisie d'une certaine identité et/ou permanence à travers le divers de la perception (par exemple : un thème) et des *transitions*, dont l'identité se constitue en quelque sorte en creux, par le mouvement *nécessaire et irrésistible* qui permet de passer d'un moment à un autre.
[187] SARTRE, Jean-Paul, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940.

simple raison que la quasi-écoute, cette synthèse d'évènements en un flot cohérent, n'est en aucune manière nécessairement consciente, au sens réflexif du terme (le fait de savoir que l'on est conscient). La quasi-écoute aurait donc une dimension proprement sensible, infra-intellectuelle pourrait-on dire : quand je vois du rouge, je suis conscient du rouge, mais je ne suis pas (forcément) conscient d'être conscient de voir du rouge ; de même quand j'entends une mélodie, je suis conscient de cette mélodie, sans pour autant être conscient que je suis conscient de cette mélodie, c'est-à-dire sans être conscient du processus qui me fait considérer une somme de petites perceptions physiologiques comme une totalité musicale. La quasi-écoute rend sensible ce qui est déjà une représentation cognitive.

On peut toutefois noter que pour Levinson, le danger de la réflexivité n'est pas absent de l'écoute musicale : mais il intervient plutôt lorsque, précisément, on essaye, pendant l'écoute, d'établir des relations de grande échelle ou d'appréhender l'architectonique de l'œuvre entendue.

Le concaténationnisme tente donc de naviguer entre deux écueils extrêmes aussi faux l'un que l'autre :

1) On ne peut pas *entendre* plus que le présent sonore.
2) On peut *contempler* l'œuvre musicale dans sa totalité en se la représentant de manière linéaire dans l'imagination.

Envisager, dans la mémoire, l'œuvre comme un tout est donc fondamentalement différent de ce qui fait le *qualia* de l'expérience musicale : la manière dont on entend la musique et dont on y réagit en temps réel. Il y a une différence de nature, et non de degré, entre quasi-entendre un moment musical et se représenter la forme globale d'un morceau de musique, une différence phénoménologiquement marquée.

Si l'on peut percevoir une peinture dans sa totalité, on ne peut que *concevoir* la forme d'une composition en tant que tout (ou peut-être l'imaginer, mais en tout cas d'une manière non-perceptive).

On peut proposer trois intuitions majeures en faveur du concaténationnisme ; ces trois intuitions donnent son contenu à la notion de « compréhension musicale fondamentale » (*basic musical understanding*) :

1) Quand on dit qu'on connaît un morceau de musique, on veut en général dire que l'on suit la musique telle qu'elle se développe à chaque point de son processus, que l'on

sait d'où elle vient et où elle va maintenant. Connaître une musique ne signifie donc pas avoir une écoute plus « abstraite » ou plus éloignée ; au contraire, c'est celui qui ne connaît pas la musique qu'il écoute qui risque de l'entendre avec une certaine indifférence. Celui qui connaît la pièce en question sera impliqué (existentiellement) dans le déroulement du processus musical (comme une personne en kayak qui descend une rivière connue et qui anticipera les appuis corporels nécessaires pour maintenir le kayak en équilibre, selon la métaphore de Levinson). Comprendre une musique, c'est la *suivre activement*. Si comprendre une musique, ce n'est pas concevoir sa forme globale, si ce n'est ni contempler dans l'imagination, ni saisir intellectuellement telle ou telle relation à grande échelle, alors à quoi la conscience est-elle occupée pendant l'expérience musicale ? Et bien précisément à établir la *connexion* entre les moments musicaux immédiatement juxtaposés : ce qui nous renvoie encore à l'importance des transitions et articulations, et donc à tout ce qui manifeste la nécessité de la succession dans le flux musical.

2) Dire de quelqu'un qu'il a compris un morceau de musique, c'est dire que celui-ci est capable de reconnaître, continuer ou reproduire ce morceau ; les trois capacités ne vont pas forcément ensemble, même si la capacité à reproduire semble impliquer les deux autres ; on peut être capable de reconnaître sans reproduire, ou encore de continuer un début de thème que l'on n'aurait pas été capable de reproduire… Mais il est certain que quelqu'un qui ne disposerait d'aucune de ces trois capacités liées à la mémoire musicale pourrait difficilement se targuer de connaître la pièce de musique considérée. Levinson ajoute prudemment qu'il ne parle pas d'une pure reproduction mécanique mais d'une reproduction musicale qui laisse transparaître le jeu des dynamiques, des tensions et des détentes (pour le dire vite, la justesse d'un phrasé).
3) Enfin, le contenu émotionnel d'une pièce réside très clairement dans ces moments musicaux, parfaitement déterminés et isolés : des phrases comme « À ce moment, quand les cordes entrent toutes ensemble, je suis toujours ému aux larmes », et autres jugements du même type, capturent la manière dont nous vivons émotionnellement la perception de la musique. Le contenu émotionnel ne semble guère être communiqué par les relations formelles constitutives de la pièce.

La compréhension musicale fondamentale (car Levinson utilise le mot *basic* dans ce sens) peut donc être caractérisée par : une absorption dans le flux musical centrée sur le présent ; le suivi actif de la progression musicale (et donc de ses moments de transition, de changement) ;

le secondement intérieur du mouvement musical ; la capacité à reconnaître, reproduire, continuer ; la saisie du contenu émotionnel. Et aucune de ces caractéristiques ne semble impliquer une activité de la conscience autre que celle de la quasi-écoute.

Notons que si cette thèse est juste, les critiques comme celles de Boulez sur l'incapacité de l'improvisation à constituer quelque chose comme une « grande forme », une structure à grande échelle, autre qu'absolument schématique, ne sont en aucun cas pertinentes, même si elles sont en grande partie exactes : ce qui importerait alors essentiellement, c'est sa cohérence à petite échelle, c'est qu'elle soit convaincante dans tous ses enchaînements et transitions d'un bout à l'autre. C'est là que se situerait en propre le travail formel des improvisateurs. L'hypothèse formaliste forte ne serait donc probablement pas l'hypothèse à retenir dans notre cas[188].

2. Du concaténationnisme de l'écoute au concaténationnisme de la forme

Il n'est pas question de rentrer plus avant ici dans la discussion de cette thèse concaténationniste, qui a suscité un vif débat dans la communauté des philosophes et psychologues de la musique anglo-saxons. On sait que Peter Kivy (2001)[189] a notamment développé série d'arguments allant exactement en sens contraire, et défendant une position qu'on peut appeler architectoniciste ; Levinson (2006)[190] y a d'ailleurs répondu plus récemment. Il s'agit maintenant d'expliquer pourquoi cette thèse, dont l'objet est l'écoute et la compréhension musicales, peut nous aider à comprendre la nature formelle de l'improvisation collective libre.

---

[188] On peut avoir l'impression que la position concaténationniste nie toute pertinence à la notion de forme musicale (au sens des structures à grande échelle dans une œuvre donnée), et que donc l'idéal de la forme organique (tel qu'indiquée par l'hypothèse formaliste forte) n'est qu'une illusion. Il n'en est évidemment rien. Ce qu'il faut retenir, c'est que la *conscience* de la grande forme ne joue qu'un rôle mineur dans l'appréciation de la musique. Que l'œuvre soit bien construite est bien sûr nécessaire à la perception esthétique de la cohérence. Mais il ne faut pas se tromper de causalité : la construction d'une grande forme donne la condition de possibilité de la compréhension musicale (et donc du plaisir qui en découle) à l'œuvre dans la quasi-écoute (fluidité des différents moments musicaux en tant qu'unités, aisance de la saisie des transitions…) ; mais la conscience de cette construction n'ajoute rien (ou en tout cas pas l'essentiel) à la compréhension de cette œuvre. Dans cette perspective concaténationniste, c'est donc *parce que* l'œuvre est construite qu'on la comprend ; mais comprendre l'œuvre ne nécessite pas de comprendre la construction. La grande forme a donc (sans doute) une pertinence *causale*, mais (sans doute pas) une pertinence *appréciative*.

[189] KIVY, Peter, « Music in Memory and *Music in the Moment* », *New Essays on Musical Understanding*, Oxford University Press, 2001, pp. 183-217.

[190] LEVINSON, Jerrold, « Concatenationism, architectonicism and the appreciation of music », *Revue Internationale de Philosophie*, vol. 60, n° 238, 2006, p. 505-514.

À en croire Alain Savouret, qui fut le fondateur de la Classe d'Improvisation Générative au CNSMD de Paris, il y a un lien indéfectible entre la dimension productive et la dimension perceptive dans l'activité d'improvisation libre. Voici ce qu'il en dit dans un entretien[191] qu'il nous a accordé pour la revue *Tracés* :

> « A. SAVOURET : Il ne s'agissait pas, dans cette classe, de formation à un genre spécifique de musique improvisée qui vivait bien sa vie (ses hauts et ses bas) sans enseignement, mais plutôt d'une pratique réflexive sur un *mode de faire* de la musique dont il est incontournable d'en dire qu'il est d'abord un *mode d'entendre* (du sonore, du monde), et que c'était cela qui était en jeu. L'improvisation libre n'est pas une technique qui s'enseigne, c'est une pratique de l'entendre, nous y reviendrons certainement.
> TRACÉS : *Pourquoi ce terme d'improvisation générative ? Que signifie-t-il exactement ?*
> A. SAVOURET : Il fallait donc qualifier l'improvisation en question pour la différencier des improvisations idiomatiques déjà pratiquées au CNSMDP. Pour dire vrai, je me serais bien passé du terme « improvisation » lui-même, lui préférant celui d' « invention » , à la fois plus général et fondamental, renvoyant à « dé-couvrir », sous entendant qu'un musicien improvisateur « dé-couvre » sa propre musique dans l'acte d'improvisation libre. Pour des raisons d'organisation administrative des cursus, Marc-Olivier Dupin devenu directeur tenait à ce qu'un terme relativement plus lisible soit présent pour l'apparition de cette classe dans l'établissement. Restait donc à qualifier l'improvisation en question : elle serait « générative » pour des raisons renvoyant non pas à quelque grammaire pareillement qualifiée, mais par souci de cohérence avec l'histoire électroacoustique que la démarche emprunterait pour une part. Pierre Schaeffer énonçait en son temps que « l'entendre précède le faire » ; il m'a semblé très opportun d'anamorphoser légèrement la formule pour l'adapter à la pratique improvisée libre, ce qui donnait « l'entendre génère le faire », marquant définitivement le terrain de toute effectuation musicale s'inscrivant dans le champ de « l'auralité » (de *auris*, l'oreille). La classe d'improvisation serait repérée dans l'établissement par cette qualification : la Classe d'Improvisation Générative était née. Il faut signaler qu'un malentendu s'était progressivement installé, faisant croire qu'un genre d'improvisation nouveau s'expérimentait alors qu'il ne s'agissait que de différencier administrativement cette classe d'improvisation des autres ; c'était bien l'improvisation libre qu'il s'agissait de mettre en œuvre, mais le qualificatif « libre » n'avait pas en interne le poids significatif qu'il a hors les murs d'un conservatoire de musique » (Savouret 2010, pp. 239-240).

Notons qu'Alain Savouret, quand il parle d'improvisation générative, parle bien d'improvisation libre, comme il le souligne lui-même. La remarque d'Alain Savouret concernant l'improvisation libre, « l'entendre génère le faire », semble très pertinente pour notre propos. En effet, si cette idée est correcte, alors on peut comprendre pourquoi l'hypothèse formaliste faible est l'hypothèse adéquate pour penser le mouvement formel de l'improvisation collective libre : c'est que la *discrétisation* imposée par la quasi-écoute se retrouverait par un lien génétique dans la production sonore de l'improvisateur. Nous avons,

[191] SAVOURET, Alain, « Enseigner l'improvisation. Propos recueillis par Clément Canonne », *Tracés*, n°18, 2010, pp. 237-249.

dans le même numéro de *Tracés*, soumis cette idée à Jerrold Levinson[192], qu'il n'a pas semblé désapprouver :

> « TRACÉS : *Dans votre article en quasi-hommage à Wittgenstein, « Musical thinking » (Levinson 2003), vous distinguez les formes de pensées musicales inhérentes à la composition, à l'interprétation et à l'improvisation (disons à l'activité musicale poïétique en général) de celles inhérentes à l'écoute (l'activité esthésique). Vous dites même que ces formes de pensées diffèrent fortement :* suivre *(comme quand on suit attentivement une mélodie) serait l'activité première de l'écoutant, tandis que l'improvisateur aurait à cœur de* générer *(créer de la musique sur le moment). Bien sûr, comme vous le rappelez, les choses ne sont pas si simples, et les différentes formes de pensée s'interpénètrent dans les différentes activités. Que pensez-vous alors de cette belle définition de l'improvisation collective libre (appelée parfois improvisation générative, justement) du compositeur Alain Savouret : « L'entendre génère le faire » ? Pensez-vous également que dans le cas de l'improvisation collective (libre, qui plus est), on puisse carrément subordonner ainsi la pensée génératrice, qui est celle de l'improvisateur, à la pensée qui appartient en propre à l'écoutant ? En fait, si l'on acceptait cette idée, on pourrait presque dire que le cas de l'improvisation musicale libre, où la forme est souvent extrêmement séquencée, quasiment narrative, constitue une preuve indirecte de votre thèse concaténationniste ! Ce serait alors parce que l'on écoute une réalité acoustico-musicale de telle manière (concaténationniste) que l'on produit en improvisant une musique qui a précisément ces caractéristiques formelles (ou plutôt informelles).*
> J. LEVINSON : L'essentiel, me semble-t-il, est de reconnaître qu'il y a une différence *grosso modo* entre la pensée poïétique (ou générative) musicale et la pensée esthésique (ou réceptive) musicale, même si en pratique ces deux modes s'entrelacent et se chevauchent, et aussi se relayent à tour de rôle, dans presque toute activité musicale. Quant à la remarque frappante (je ne peux pas toutefois la considérer vraiment comme définition) qui tient que dans le cas de l'improvisation collective libre « l'entendre génère le faire », on peut dire, comme vous le suggérez, que la pensée générative est d'une manière subordonnée à la pensée réceptive qui, en suivant de près ce qui surgit à chaque moment, est menée presque inéluctablement à une continuation ou une prolongation convenable.
> Vous me posez finalement la question de savoir si l'espèce de forme qui se dessine ou se dégage le plus souvent et le plus naturellement à l'occasion d'une improvisation collective libre, de caractère linéaire, séquentiel et quasi-narratif, ne constitue pas une confirmation indirecte de la thèse concaténationniste. En effet, du moins pour ce genre de musique ! Et comme vous le proposez également, s'il en est ainsi, c'est probablement parce que la façon dont les musiciens suivent ce courant musical spontané et imprévisible est à mettre en parallèle avec la manière dont ils poursuivent et dont ils alimentent ce flux collectif, toujours naissant et renaissant » (Levinson 2010, p. 220).

Dans le cas de l'improvisation collective libre, à l'écoute concaténationniste correspondrait donc une forme concaténationniste, de type « séquentielle », procédant moments par moments, l'enjeu pour les musiciens étant alors de faire sentir la nécessité et la cohérence des enchaînements, la finesse des transitions, la pertinence des articulations, l'implication réciproque des moments contigus. Mais pour qu'il en soit ainsi, il faut que notre prémisse initiale soit correcte, c'est-à-dire qu'il y ait bien un lien direct entre l'activité de perception et l'activité de production dans l'improvisation.

[192] LEVINSON, Jerrold, « De la philosophie de l'action à l'écoute musicale. Propos recueillis par Clément Canonne », *Tracés*, n° 18, 2010, pp. 211-221.

D/ Improvisation et boucle perceptuelle

En fait, on peut très bien soutenir que ce qui se passe dans l'improvisation (et dans la performance musicale en général) est tout à fait analogue à la production langagière la plus quotidienne. Ce parallèle a été souligné a de nombreuses reprises : ainsi, dans le récent *Oxford Handbook of Music Psychology*, peut-on trouver ce genre de commentaires :

> « La relation complexe qui unit les capacités du corps humain à la production musicale en temps réel a rarement été explorée […]. D'une certaine manière, cela peut être comparé aux processus de production de la parole et de la phonologie articulatoire […] dans le langage. Mais cela reste plus complexe, en ce que ces productions musicales doivent être en général articulées au contexte structurel global (comme la structure d'un discours dans le langage) et en coordination temporelle étroite avec les autres improvisateurs (contrairement au langage, où la norme est un locuteur à la fois)[193] » (Ashley 2009, p. 414)[194].

Ou encore :

> « Par conséquent, la production musicale dans sa dimension de performance repose principalement sur une capacité très développée d'intégration des données auditives et des données motrices, qui peut être comparée à la boucle phonologique dans la production langagière[195] » (Altemüller et Schneider 2009, p. 333)[196].

1. L'idée de boucle perceptuelle dans la production langagière

C'est le psycholinguiste Willem Levelt qui a introduit cette idée de boucle perceptuelle dans la production de la parole. Son article « Monitoring and Self-Repair in Speech » (1983)[197] contient beaucoup d'éléments qui permettent de comprendre par analogie le lien entre perception et production dans l'improvisation. L'article propose une analyse détaillée des mécanismes de détection (*monitoring*) et de réparation (*repair*) des erreurs dans la production de nos énoncés spontanés de discours. Bien que cette analyse occupe l'essentiel de l'article,

---

[193] « The complex relationship of the human's body abilities to real-time music-making has rarely been explored […]. In some ways, this can be seen as comparable to processes of speech production and articulatory phonology […] in language, but is still more complex, in that these musical utterances must typically be articulated in the context of larger-scale structures, like discourse structure in language, and in tight temporal concert with other perfomers, unlike speech, where the norm is one speaker at a time ».

[194] ASHLEY, Richard, « Musical Improvisation », *in* HALLAM, S., CROSS, I. et THAUT, M., éds., *Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 413-420.

[195] « Performance-based music-making therefore, relies primarily on a highly developed auditory-motor intégration capacity, which can be compared to the phonological loop in speech production ».

[196] ALTEMÜLER, Eckart et SCHNEIDER, Sabine, « Planning and Performance », *in* HALLAM, S., CROSS, I. et THAUT, M., éds., *Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 332-343.

[197] LEVELT, Willem, « Monitoring and Self-Repair in Speech », *Cognition*, Vol. 14, n° 1, 1983, pp. 41-104.

ce n'est pas tant la description précise de ces mécanismes qui intéresse Levelt que la mobilisation de ces résultats pour étayer une hypothèse sur la manière dont le locuteur a accès à son propre discours.

Pour qu'il y ait une réparation, un amendement du discours, il faut d'abord que le locuteur détecte un problème, un trouble dans son élocution, puis qu'il interrompe son flux de paroles et enfin qu'il produise une nouvelle phrase, celle-ci devant tenir compte des conséquences de la réparation pour le locutaire.

Quelles sont les différentes étapes de la production d'un discours ?

1) La construction du message : c'est tout simplement l'intention du message à délivrer. On suppose que cette intention est facilement accessible à l'organe de contrôle central *via* la mémoire de travail.
2) La formulation du message : la mise en forme lexicale, fonctionnelle, morphologique et phonétique du message. C'est la partie de production du discours proprement dite ; précisément celle qui, d'après Levelt, ne nous est guère accessible.
3) L'articulation du message : le passage du discours interne (*inner speech*) au discours parlé, actuel (*overt speech*).

À ceci, il faut ajouter deux composants essentiels pour toute théorie de la réparation :

1) L'analyse (*parsing*) du message, que celui-ci soit encore au niveau du discours interne ou qu'il soit effectivement articulé. Cette analyse permet de dériver de l'information à partir de la prise en compte du message : l'intention du locuteur, mais aussi le contenu émotionnel, par les aspects prosodiques ou spécifiquement vocaux du message.
2) Le détecteur (*monitor*) : celui-ci se voit attribuer deux fonctions. D'abord il compare (*matching*) les aspects analysés du discours avec *l'intention originelle*, qui est soumise aux diverses étapes de la formulation du message, mais aussi avec certains standards de production (qui permettent la détection d'erreurs d'intonation, de débit ou de puissance inappropriés…). Ensuite il génère des instructions pour l'amendement s'il y a lieu. S'il y a un problème par rapport à l'un des quelconques critères analysés et comparés, le locuteur en est averti par un signal d'alarme ; il doit alors opérer la réparation. Cette réparation ne se fait pas n'importe comment : le locuteur doit affronter un problème de continuité (*continuation problem*) : il s'agit en effet de relier (à la fois syntactiquement et sémantiquement) l'amendement au discours originel.

Cette idée est d'une grande importance : elle permet de comprendre quelques mécanismes typiques du musicien placé en situation d'improvisation collective libre et détectant un dysfonctionnement. Quoi qu'il se passe, il faut plus ou moins « faire avec » ce que l'on vient de jouer : ce problème de continuité peut, par exemple, déboucher directement sur une solution de type interpolation, permettant d'opérer un lien structurel entre la proposition originale et son amendement.

Listons maintenant les différents types d'erreurs possibles, et donc les différents types de réparations possibles, car cette typologie peut se révéler très intéressante pour notre objet :

1) Erreurs liées à la *linéarisation*, à l'ordre du discours, à la place des propositions : est-ce le bon ordre de présentation de mes arguments ? On remplace la proposition en cours par une nouvelle, qui exprime une autre idée (première dans l'ordre d'exposition).
2) Erreurs liées à un manque d'approfondissement ou de précision. On cherche alors : à réduire l'ambiguïté, à être plus précis (utilisation d'un terme lexical approprié) ou à maintenir la cohérence (en contraignant le champ lexical employé…).
3) Erreurs pures (mettre un mot pour un autre, utiliser une construction syntaxique incorrecte…).
4) Erreurs déguisées, masquées, qui n'ont jamais franchi le cap de l'articulation : un cas intéressant car on s'aperçoit qu'il y a eu trouble (pause dans le discours, recours à un terme d'édition[198] comme « heu »), mais on ne sait pas exactement quel problème a été détecté.

Ce sont ces erreurs qui sont au cœur du processus de détection à l'œuvre dans la production du discours. On voit bien *mutatis mutandis* dans quelle mesure on peut retrouver ces différentes erreurs dans l'improvisation. Et, en fonction de l'erreur détectée, ce ne sera pas la même stratégie de réparation qui sera utilisée : du développement/affinement quand il s'agit d'une erreur de précision (un trait légèrement mal contrôlé qu'on aura à cœur de reprendre légèrement varié pour lui rendre justice) à la répétition obstinée (la fausse note assumée : voir par exemple le remarquable enregistrement de *My Funny Valentine* par Miles Davis en 1958

[198] Ces termes d'édition fonctionnent comme de véritables « rustines », qui permettent de maintenir une relative continuité dans l'émission vocale pendant que le locuteur travaille à sa réparation, à son amendement. Il s'agit donc essentiellement de gagner du temps, en créant un décalage supplémentaire entre la production intérieure du discours et sa formulation articulée.

et le *la bémol* triomphant à 3'50''[199]) en passant par l'interpolation (solution typique à l'erreur de coordination, nous y reviendrons), le problème de continuité prendra des formes différentes.

On peut signaler très rapidement les trois grandes étapes de la réparation, mais sans qu'il soit nécessaire pour nous de rentrer dans les détails :

1) Il faut d'abord interrompre le discours originel, porteur de l'erreur. Voici la règle que discute Levelt : « Stopper le flux du discours immédiatement après avoir détecté l'occasion d'une réparation[200] ». Cette règle est en fait trop uniforme: on ne s'arrête pas n'importe où, n'importe comment. « Cette règle dit que si un problème de la sorte évoquée ci-dessus est détecté, le processus est simultanément interrompu dans tous les composants de *l'apparatus* de production[201] » (Levelt 1983, p. 56). La structure linguistique, notamment, n'est pas prise en compte : tout moment serait alors potentiellement un moment d'interruption. Ceci est évidemment à nuancer en fonction du *type* d'erreur et de sa *place* dans la phrase. Ainsi, l'on est beaucoup plus attentif en fin de phrase, où la détection semble se faire beaucoup plus rapidement. L'activité de détection est donc sensible au contexte structurel : « L'attention au discours auto-produit est augmentée vers la fin des constituants[202] » (*ibid*., p. 60).
2) L'utilisation de termes d'édition (pause, « heu »…) : ces termes interviennent après l'interruption du discours, mais avant la réparation proprement dite. Selon le type d'erreur le locuteur privilégiera des termes différents.
3) La réparation en elle-même doit obéir à une règle de bonne formation. Le locuteur respecte certaines contraintes qui aident le locutaire à relier la nouvelle proposition à la proposition interrompue.

> « La manière de recommencer traduit aussi l'intention de la réparation : si le locuteur veut corriger une erreur, la réparation est « conservatrice » ; elle reste proche de la formulation originale ; si, toutefois, la formulation originelle était correcte mais pas pleinement appropriée, alors le locuteur a tendance à livrer un amendement construit autrement[203] » (*ibid*., p. 95).

---

[199] DAVIS, Miles, *The complete Columbia recordings with John Coltrane 1955-1961*, Columbia, 2000, Réf. C6K 65833, CD n° 6, piste n° 3.
[200] « Stop the flow of speech immediately upon detecting the occasion of repair ».
[201] « The rule says that if trouble of any of the sorts discussed above is detected, processing is simultaneously interrupted in all components of the production apparatus ».
[202] « attention for self-produced speech is enhanced towards the end of constituents ».
[203] « The way of restarting often reflects the intention of the repair : if a speaker wants to correct an error, the repair is « conservative », keeping close to the wording of the original utterance ; if, however, the original utterance was correct but not fully appropriate, the speaker tends to give a newly constructed qualification ».

Là encore, ces différentes étapes sont tout à fait présentes dans le cas de l'improvisation libre. Quand le musicien détecte une erreur de coordination (qu'il ne se sent plus « en phase » avec les autres discours), il réagit lui aussi différemment en fonction des moments, en fonction de là où il en est de son propre discours (par exemple, s'il vient de commencer quelque chose, il aura beaucoup plus de facilités à l'abandonner rapidement) ; il va lui aussi utiliser des termes d'édition (qui seront des sortes de stratégie d'attente, impliquant un envoi moindre d'information, le silence ou la répétition en étant les plus notables) ; et il va lui aussi suivre certains processus pour manifester la réparation (c'est-à-dire la re-coordination).

Ces analyses servent également (et c'est en fait leur but premier) à conforter une hypothèse sur la nature du rapport du locuteur à sa production discursive. Deux théories entrent en concurrence :

1) La première, appelée « théorie du contrôle de la production » (*production theory of monitoring*), stipule que le locuteur a un accès direct aux composants spécifiques du processus de production du discours (c'est-à-dire ce qui concerne en propre la *formulation* du message). Le locuteur pourrait alors détecter les problèmes directement à ce niveau, et c'est de ce niveau que partiraient les signaux d'alarme.
2) La seconde, appelée « théorie du contrôle perceptif » (*perceptual theory of monitoring*), stipule que le locuteur n'a pas accès aux composants de production du discours. Tout ce qu'il peut contrôler, c'est le résultat final, que celui-ci soit au stade du discours intérieur ou qu'il ait franchi le cap de l'articulation. Le locuteur analyse son propre discours de la même manière qu'il analyserait le discours d'un interlocuteur. La production du langage serait alors un processus souterrain, le locuteur se retrouvant avec les deux bouts de la chaîne : l'intention de communication et le résultat discursif final. Cette théorie a également le mérite d'être plus économique puisqu'elle explique un double phénomène (la compréhension du discours d'un interlocuteur et le contrôle de son propre discours) par les mêmes mécanismes cognitifs (le couple analyse/détection).

On l'aura compris, c'est cette dernière théorie que défend Levelt, et il entend utiliser les résultats de son analyse pour la conforter. On se contentera ici d'un seul argument : le fait que « la détection du problème soit très souvent retardée par rapport à l'endroit où doit se faire la

réparation[204] » (*ibid*., p. 96), donc qu'il existe un temps de latence, semble indiquer qu'il y a un phénomène de *feedback* assez évident ; le fait que la détection d'un problème soit plus efficace en fin de phrase, donc quand la production linguistique est achevée ou presque achevée, semble également aller dans le même sens.

Si cela est exact, alors « il devient naturel pour le locuteur d'appliquer les mêmes procédures d'analyse et les mêmes sources de connaissance à son propre discours et aux discours des autres personnes[205] » (*ibid*., p. 97). Le module de détection (*monitor*) remplit donc ses deux fonctions en ce sens :

1) Il compare au sein de la mémoire de travail les intentions originelles et le message dérivé (obtenu par l'analyse du discours intérieur ou articulé).
2) Il crée les consignes d'ajustement entre le discours interrompu et la réparation. Ces consignes ne sont pas très différentes de celles données dans les processus de réponse à une question ou de coordination de deux propositions ; dans tous les cas, elles cherchent à maintenir à la fois la cohérence et la fluidité du discours. Ces consignes sont à l'origine de *contraintes structurelles* qui modulent la réparation en fonction de la proposition interrompue. Preuve de l'existence de cette boucle perceptuelle, « certaines des procédures de formulation peuvent être directement activées par les propriétés *structurelles* de la phrase précédente plus que par une donnée conceptuelle (« le message »)[206] » (*ibid*., p. 98). Ce qui signifie simplement que la manière dont on a construit la phrase interrompue est plus déterminante pour la réparation que le contenu conceptuel du discours lui-même.

Toutes ces analyses sont en fait extrêmement pertinentes pour notre propos : décrire la manière dont se fait la détection des erreurs dans la production langagière manifeste particulièrement la parenté qui peut exister entre ce phénomène et le phénomène de l'improvisation musicale.

[204] « the detection of trouble is often much delayed with repect to the trouble spot or reparandum ».
[205] « This make it natural for the speaker to apply the same parsing procedures and sources of knowledge to his own speech as to other people's speech ».
[206] « some of the formulator's procedures may become directly activated by structural properties of previous speech, over and above activation by conceptual input (« the message ») ».

2. Improvisation et feedback

Il est en effet plus que probable qu'une telle boucle perceptuelle soit également à l'œuvre dans la production d'un discours musical improvisé. C'est bien sûr l'idée du *feedback*, cette boucle qui permet à un système de modifier les données en entrée en fonction des données produites à la sortie, qui s'avère centrale dans les deux cas. Mais comme le signale Ashley (2009), le schéma est ici encore complexifié puisque le *feedback* vient non seulement du discours produit par l'agent considéré mais aussi du discours des autres improvisateurs. Nous nous proposons donc (de manière peut-être un peu forcée, si l'on s'en tient à la définition stricte du *feedback*) d'étendre la notion de *feedback* à la prise en compte de ces données qui ne sont pas produites par le musicien considéré. Un musicien en situation d'improvisation collective a en effet deux choses à contrôler en permanence : le discours des autres et son propre discours ; et ces deux discours informent rétroactivement (selon quelle proportion respective, cela reste à déterminer) le processus de décision et la production d'un nouvel énoncé musical. Le *monitoring* y est donc double.
Jeff Pressing (1984) résume le rôle du *feedback* dans l'improvisation :

> « Des idées sont générées et actualisées en sons *via* la technique. Cela produit un *feedback* auditif et proprioceptif continu, qui rend possible une évaluation continue, sur la base de laquelle les idées en cours sont ou bien répétées, ou bien développées, ou bien abandonnées. De cette manière, une improvisation peut se construire sur le long terme[207] » (Pressing 1984, p. 353).

Comprendre ce phénomène de *feedback*, c'est nous permettre d'éclairer le processus de décision en temps réel inhérent à l'improvisation.
En suivant le modèle de Welford[208] (cité dans Pressing 1984) concernant la performance experte, on peut grossièrement réduire le processus d'improvisation à trois étapes :

1) Le codage perceptuel des données sensorielles entrantes
2) L'évaluation des différentes réponses possibles
3) L'exécution maîtrisée des actions décidées.

Toute la question est de savoir si le codage des données sensorielles en entrée peut se faire *en même temps* que la prise de décision des réponses musicales à apporter à ces données. On

[207] « ideas are generated and realized into sound via technique. This produces continuous aural and proprioceptive feedback, which allows continuous evaluation, on the basis of which the current ideas are either repeated, developed or discarded. In this way, a long-term improvisation can be built up ».
[208] WELFORD, A.T., *Skilled Performance*, Glenview, Scott, Foresman and Co, 1976.

peut raisonnablement supposer que cela dépend de la lourdeur cognitive du traitement des données, et que celle-ci sera directement dépendante de la quantité d'information contenue dans le signal analysé. Mais quelle que soit la réponse que l'on donne à cette question (et elle peut varier selon la nature des tâches improvisées que l'on exécute), le *feedback* est essentiel pour comprendre l'articulation entre ces deux étapes du processus cognitif d'un improvisateur.

La première intuition est de lier le *feedback* au traitement de l'erreur (c'est même comme cela qu'on peut définir rigoureusement le *feedback* : un objet soumis à une boucle rétroactive est un objet contrôlé par la marge d'erreur qui le sépare à un moment donné de l'objectif qu'il cherche à atteindre). Mais ce n'est pas forcément la piste la plus féconde à suivre quand il s'agit d'improvisation. Comme le rappelle fort justement Pressing, « en improvisation, seuls certains types de petites erreurs peuvent réellement être *corrigées*[209] » (Pressing 1984, p. 354) : ce sont typiquement des approximations dans la justesse que l'on peut corriger ainsi ; et ce n'est d'ailleurs pas du tout spécifique à l'improvisation (un violoniste interprétant une *Partita* de Bach fait exactement la même chose). Ce type de corrections concerne les cas où une variable peut être ajustée précisément en temps réel. On pourrait y adjoindre les cas d'ajustements rythmiques : si un débit tend à s'accélérer involontairement, l'instrumentiste peut ainsi le stabiliser dans la continuité.

Mais toutes les autres erreurs (c'est-à-dire des aspects du son effectivement non-entendus, qui ne correspondent pas à l'intention de l'improvisateur), de par leur nature discrète, se laissent difficilement corriger. On pourra nous objecter qu'il en est exactement de même dans la production linguistique quotidienne : on peut ajuster le niveau sonore de l'émission, mais quand on met un mot pour un autre, à l'occasion d'un lapsus par exemple, il faut bien se reprendre. Toutefois, cette solution (stopper son discours et le corriger) n'est absolument pas concevable en improvisation, pour au moins deux raisons :

1) La mise en scène de l'improvisation comme performance artistique, livrant un objet fini et « entier ». Le modèle de l'interprétation est évidemment très prégnant : la performance est vue comme pure transparence ; si erreurs il y a, elles sont à chercher dans un temps antérieur à la performance (lors de la composition ou de l'édition). Bien sûr l'interprète fait des erreurs, mais toute son activité consiste à les masquer, ce qui est tout à fait conforme avec l'idée que l'interprétation tend à *rabattre* le temps de la

[209] « In improvisation, only certain kinds of small errors can really be « corrected » ».

composition (qui est un temps réversible) sur le temps de la performance (qui est un temps irréversible).

2) La présence réelle ou imaginaire d'un public, qui vient voir un improvisateur précisément parce que la qualité essentielle de ce dernier est censée être son sens aigu de l'adaptation à l'imprévu, l'erreur étant peut-être l'imprévu par excellence.

De cette difficulté découle directement l'attitude d'une grande majorité d'improvisateurs par rapport à la notion même d'erreur en improvisation. Rappelons le célèbre adage de Miles Davis : « Ne craignez pas les erreurs. Il n'y en a pas » (« *Do not fear mistakes. There are none* ») ; ou cette phrase de Joe Pass : « Si vous jouez une fausse note, alors rendez la juste par ce que vous jouez ensuite » (« *If you hit a wrong note, then make it right by what you play afterwards* »[210]) ; ou encore Art Tatum disant à un de ses élèves : « Souviens-toi seulement qu'une fausse note, ça n'existe pas. Ce qui fait qu'une note est fausse, c'est que tu ne sais pas où aller après elle. Tant que tu sais comment faire la note suivante, il n'y a pas de fausse note »[211]. Jouant de l'absence d'un référent trop normatif (tel que l'est une partition de musique savante) qui fixe le futur avant qu'il n'advienne, les improvisateurs peuvent toujours tenter de justifier contextuellement une erreur après coup, en la répétant ou en la développant. C'est même une des qualités principales que l'on attribue volontiers à l'improvisateur : la capacité de « s'en sortir », de « trouver quelque chose à dire », quelle que soit la difficulté dans laquelle on se trouve[212] : bref, son sens de la répartie, répartie pouvant parfois confiner à la mauvaise foi caractérisée ! Ces remarques nous mettent d'ailleurs devant le problème majeur de l'application des notions de *feedback* et de détection (*monitoring*) à improvisation : à supposer que l'on puisse donner un sens au concept d'erreur, le *monitor* aurait alors bien pour fonction de détecter ces erreurs et de les corriger.

Or on l'a vu, l'erreur a un statut particulier dans le cas de l'improvisation libre, débarrassée qu'elle est d'une normativité *publique* (que peuvent incarner respectivement la partition ou les conventions stylistiques dans le cas de l'interprétation ou de l'improvisation idiomatique). De manière générale, elle peut donc être pensée comme inadéquation cognitive. Il peut évidemment y avoir inadéquation entre l'intention d'un musicien et sa réalisation instrumentale ; et, on l'a dit, l'improvisateur, placé en situation de performance, doit faire face

[210] Ces « phrases célèbres » n'ont pas vraiment de sources exactes ; mais on les attribue bien à leurs auteurs respectifs. Elles caractérisent en tout cas assez bien une certaine idée de l'improvisation jazz.

[211] Cité *in* BÉTHUNE, Christian, « Les enjeux de la technique », *Revue d'esthétique*, « Jazz », 1991, pp. 126-127.

[212] Que cette difficulté soit d'ailleurs de son propre fait : une erreur, un trait mal maîtrisé ; ou extérieure : un problème de sonorisation, ou le comportement extravagant d'un musicien sur scène…

à des problèmes de continuité particulièrement aigus (il ne peut pas s'interrompre, ou utiliser l'équivalent de termes d'édition). La fonction essentielle du *monitoring* de l'improvisateur est donc de résoudre le plus élégamment possible ces difficultés. Mais il faut ajouter à cela un deuxième type d'erreur, spécifique à la situation d'improvisation collective : l'erreur concerne alors l'inadéquation (telle que ressentie par l'un des musiciens) entre deux énoncés musicaux simultanés de deux improvisateurs. Le *monitoring* doit donc également détecter ces *erreurs de coordination* et les traiter. L'improvisateur libre est donc soumis à un *double monitoring*, monitoring particulièrement exigeant, de plus, quant aux solutions à apporter aux divers problèmes de continuité. On devine donc sans peine la charge cognitive extrême qu'il peut représenter, charge qui oblige probablement l'improvisateur à faire des choix, à accorder plus d'attention à l'une ou l'autre des facettes du *monitoring* en fonction de la situation d'improvisation.

À cette charge cognitive, il faut ajouter bien entendu celle qui découle du contrôle de l'exécution. D'après Glencross (1977)[213], on peut considérer que les deux premières étapes du modèle de Welford forment un système de contrôle central soumis à une boucle de rétroaction,

> « alors que l'étape de la réalisation motrice, une fois initiée, suit son cours normalement sans qu'il y ait d'autres interventions du système sensoriel ou du système central. Cela semble très satisfaisant si l'on se permet d'ajouter le *proviso* selon lequel pour l'improvisation, l'interruption par l'organe central du programme moteur peut être bien plus fréquente, due à la non-prédictibilité des exigences de la tâche[214] » (Pressing 1984, pp. 355-356).

Le traitement moteur est donc lui aussi soumis à un processus de *détection*, rendu à notre sens possible par la modularité du *feedback* sensoriel. Cette modularité permet d'optimiser au mieux les ressources cognitives (les allocations d'attention) dont dispose l'improvisateur : ainsi un *feedback* plus proprement proprioceptif règlera l'exécution motrice (les doigts du pianiste qui sentent qu'ils sont en train d'accélérer) tandis que l'articulation entre les deux premières étapes du modèle fera l'objet d'un *feedback* auditif. C'est aussi une manière de dire que l'exécution motrice (si l'on n'en reste pas au niveau des routines d'exécution) n'est pas forcément reléguée du côté de l'inconscient : le sentiment d'un geste juste, bien installé (ce qu'on pourrait appeler le *feeling*) est quelque chose de parfaitement clair pour un musicien.

[213] GLENCROSS, D.J., « Control of skilled movements », *Psychological Bulletin*, n° 84, 1977, pp. 14-29.
[214] « while the final motor output stage, once initiated, normally runs its full course without any further sensory or central intervention. This seems eminently satisfactory if one adds the proviso that for improvisation, central interruption of motor programmes may be much more frequent due to the unpredictability of the task demands ».

Évidemment, cette manière d'envisager *boucle perceptuelle* et *processus de détection* met encore plus en avant l'idée que dans le processus de décision en temps réel qui caractérise l'improvisation, peu concerne la structure à long terme. C'est la mémoire à long terme, et donc des processus cognitifs totalement différents, qui joue un rôle dans l'élaboration de cette structure ; mais, et c'est une critique envers l'improvisation bien connue, il est à craindre que l'instance de décision soit tellement accaparée par les ajustements réclamés par le *feedback* et par la détection et le traitement des erreurs que bien peu d'attention soit accordée à la mémoire à long terme de l'improvisation (mémoire déclarative et non procédurale). Certes le référent peut se substituer à ce travail de la mémoire ; mais en son absence, ce qui est précisément le cas pour ce qui nous concerne, la question reste entière. Le morcelage et le séquençage du discours improvisé sont donc bel et bien à comprendre en rapport avec la manière dont fonctionnent ces outils de contrôle de la production par la perception dans la production d'un discours en *temps réel.*

E/ Répétition de la coordination et mémoire de l'improvisation

Nous avons donc montré que, à l'instar de l'activité langagière spontanée, il existait dans l'improvisation un lien très fort entre perception et production. Il nous semble donc possible maintenant, étant donnés les points que nous avons établis, de valider l'hypothèse formaliste faible : pour que des musiciens réussissent leur improvisation collective libre d'un point de vue formel, il faudra donc qu'ils parviennent à instaurer une cohérence qui procède moment après moment, générant à chaque point temporel un champ d'implication qui ne repose pas sur le cumul de tous les moments précédents, mais sur chaque moment (disons séquence musicale) conçu comme autonome, formant ainsi une chaîne où chaque séquence ne se trouve nécessairement liée qu'aux séquences contiguës. En fait, un des objets de la coordination des musiciens dans l'improvisation collective libre est précisément de pallier l'absence de référent intersubjectif, qui règle la génération du discours improvisé sur le moyen terme (c'est-à-dire pour tout ce qui concerne l'enchaînement ou l'articulation des différentes propositions musicales). Pour le dire autrement, le vrai problème de coordination est peut-être davantage formel que lié au contenu acoustique respectif des propositions concurrentes : il concerne avant tout l'articulation des devenirs concomitants des différents contenus.

Dans les termes que nous avons posés dans notre première partie, il va donc s'agir pour les musiciens non seulement de se coordonner sur des points focaux, mais encore d'enchaîner ces

points focaux ; la réussite formelle de l'improvisation serait alors liée à la réussite ou à l'échec de cet enchaînement de points focaux.

On peut considérer que les musiciens en situation d'improvisation collective libre affrontent non pas un mais une multitude de problèmes de coordination successifs. Ceci permet de rendre justice à l'importance des notions d'histoire et de mémoire, qui sont essentielles dans l'improvisation libre, surtout lorsque celle-ci s'affronte au problème de la forme, notion qui présuppose justement, d'une certaine manière, celles de mémoire et de retour. Il n'est peut-être pas inutile ici de faire appel à l'article de David Lewis « Scorekeeping in a Language Game » (Lewis 1979)[215] qui présente l'idée de la *partition* d'une conversation. Lewis donne l'exemple d'une partie de baseball : à tout moment *t* de cette partie, il y a une partition qui comprend un *ensemble* d'informations (le score, l'évolution précédente du score, les règles du jeu qui spécifient les coups corrects, les remplacements…) de droit accessibles à tous les joueurs du match en cours. La partition d'une conversation bien menée est en fait similaire à celle d'une partie de baseball ; elle comprend des entités abstraites (pas forcément numériques cette fois) organisées selon la théorie des ensembles. Trois traits sont à retenir : un mouvement est correct *en fonction* de la partition ; la partition évolue de manière non-anarchique (il y a des règles) ; les participants à la conversation suivent normalement certaines directives (par exemple les règles de syntaxe et les règles de la politesse).

Ce modèle de l'évolution d'une conversation permet de comprendre les rôles de la quantification, de la présupposition (à la fois sémantique et pragmatique), du vague… La conversation est donc vue comme un ensemble de propositions toujours évoluant (qui est le socle commun de la conversation), qui peut être présupposé à tout moment par les interlocuteurs, auquel s'ajoutent d'autres paramètres comme le domaine de discours, l'ensemble des objets perceptibles saillants, le lieu, le temps, le destinateur, le destinataire… : c'est tout cela qui fait la partition.

L'improvisation déroule elle aussi sa partition (conçue très exactement sur ce modèle) dans l'esprit des musiciens y participant. Les nouvelles propositions acceptées (c'est-à-dire l'immense majorité, celles qui ne provoquent pas l'arrêt inopiné de l'improvisation !) viennent s'ajouter à la partition commune, et doivent être par là prises en compte dans l'évaluation des « coups » à venir. L'improvisateur doit toujours « faire avec » ; comme dans une conversation où quelque chose de gênant a été dit et où les locuteurs ne peuvent en aucun cas faire comme si cette chose n'avait pas été dite (bien qu'ils puissent ensuite déployer tout

[215] LEWIS, David K., « Scorekeeping in a Language Game », *Journal of Philosophical Logic*, n° 8, 1979, pp. 339-359.

un éventail de stratégies pour affaiblir le malaise provoqué par ces propos). La partition exerce donc *rétroactivement* une contrainte sur les improvisateurs.

Cela permet également d'introduire les idées d'implicite ou de référence dans l'improvisation, car c'est d'un implicite en fonction de la partition ou d'une référence à celle-ci qu'il s'agit alors. Ainsi, nous pouvons assouplir quelque peu l'hypothèse formelle faible que nous présentions ci-dessus. Certes la logique globale reste séquentielle, ce que capture bien l'idée de répétition d'un même problème de coordination. Mais l'histoire de cette répétition constitue une partition qui permet des effets de retour, de mémoire ; à côté de la *nécessité* des liaisons entre séquences contiguës se trouve ainsi créée la condition de possibilité de liaisons *contingentes* entre moments non-adjacents. Comme dans la conversation où une idée en amène une autre mais où la référence à des moments passés (parfois rompant le cours de la conversation), leur présupposition… sont toujours possibles (bien que non nécessaires). Nous introduisons donc une mémoire (plutôt à long terme) de l'improvisation, qui peut rendre justice à l'idée de *précédent*. On verra, notamment dans la Troisième Partie, l'importance de ces précédents dans la constitution de points focaux.

Cela signifie qu'on peut probablement distinguer deux variables cognitives pour l'improvisateur : son *intention* et son *objectif*. L'intention est une variable *a priori* plus complexe que le signal produit, car elle contient de l'information que le musicien peut ne pas être en mesure de produire (par manque de technicité, par manque de temps…) ; le signal est donc une projection de cette intention. L'intention est « aveugle » en quelque sorte : elle se déploie sur une échelle de temps très courte, devant jongler avec des tâches cognitives concurrentes : la définition du discours, le *monitoring* de ce discours et des éventuelles dissonances cognitives, le *monitoring* des autres discours en présence et des éventuelles erreurs de coordination… L'objectif peut alors être vu comme une intention qui se déploie sur une échelle de temps plus longue. Il est donc relié à la fois à la mémoire à long terme (et donc à la « partition » de l'improvisation) et aux facultés d'anticipation de l'improvisateur. L'objectif a donc un rôle éminemment *formel* : il gère l'organisation à la fois verticale (le schéma d'interaction : qui imite qui, quelles sont les sous-équipes en présence…) et horizontale (l'articulation des différents moments, l'introduction d'effets de retour…) de l'improvisation. Il est étroitement lié à ce que nous appellerons la *séquence*, tandis que l'intention se déploie dans le temps cognitif du *faisceau*. Présupposer l'existence de ces objectifs nous semble indispensable pour rendre compte de la possibilité du succès formel d'une improvisation. Ils déploient une dynamique propre, qui se situe sur l'échelle de la *répétition* du problème de coordination.

F/ Coût de la détection et évolution des points focaux

Il faut maintenant se poser la question de l'évolution des points focaux dans la perspective que nous venons d'indiquer, c'est-à-dire celle de la répétition de la situation de coordination. Nous suivons ici de très près l'article « The Evolution of Focal Points » de Ken Binmore et Larry Samuelson (2006)[216]. On se contentera néanmoins d'en reprendre les idées directrices sans entrer dans les détails formels de la démonstration dont la complexité dépasse de beaucoup l'usage que nous pourrions en faire.

On pourrait résumer le problème ainsi : comment les points focaux émergent-ils ? Par quels processus se constituent-ils en tant que tels ? Nous avons vu que les problèmes de coordination de la « vraie vie » étaient toujours accompagnés de cadres qui relient les actions au contexte dans lequel le problème est affronté ; et que grâce à ces cadres, les joueurs pouvaient réussir à se coordonner dans un jeu de pure coordination (on se rappellera l'exemple fameux de « Grand Central Station » que donne Schelling).

Comment le point focal surgit-il de l'information donnée par le cadre?

L'idée centrale, c'est qu'un problème de coordination réel comporte un nombre très imposant de propriétés, et qu'il est donc assez courant de se retrouver submergé par les informations. En effet, toutes ces propriétés sont susceptibles de faire partie du cadre de représentation d'un agent donné, mais ce dernier ne sait pas par avance quelles seront les propriétés pertinentes, celles qui précisément l'aideront à résoudre le problème de coordination. Il faut donc pour rendre compte de la nécessité du choix parmi toutes ces informations introduire l'idée de « coût de la détection » (*costly monitoring*). Il est clair qu'il est couteux, en termes d'attention, de prendre en compte une information fournie par le contexte : cela traduit l'idée simple que traiter une information, dans un environnement qui en fournit abondamment, ne peut se faire qu'en ignorant quelque chose d'autre (en raison de ressources cognitives nécessairement limitées). Cela est d'autant plus net quand ce traitement de l'information doit se faire en temps réel, avec la pression supplémentaire de devoir réagir immédiatement à l'information reçue, ce qui est typiquement le cas dans l'improvisation collective libre.

Binmore et Samuelson considèrent donc que chaque problème de coordination cache en fait un problème de détection, qu'on peut formaliser par un « jeu de détection » (*monitoring game*), jeu de coordination impure[217]. Si l'on introduit une nouvelle constante *c*, qui serait le

[216] BINMORE, Ken et SAMUELSON, Larry, « The Evolution of Focal Points », *Games and Economic Behavior*, Vol. 55, n° 1, 2006, pp. 21-42.

[217] Dans un jeu de coordination *impure*, les joueurs peuvent obtenir davantage s'ils coopèrent (s'ils choisissent la même stratégie). Mais la coopération peut échouer parce que chaque joueur dispose d'une alternative plus sûre,

coût pour prendre en compte cognitivement un nombre *n* de propriétés, et que l'on déduit ensuite ce coût du gain espéré global, on se rend compte qu'il peut être rapidement désavantageux de prendre en compte un trop grand nombre de propriétés. Cela montre clairement que le rapport entre l'opération de cadrage (déterminer les propriétés de la situation actuelle que l'on considère comme pertinentes et qui font donc partie de notre représentation cognitive du problème) et l'efficacité de la coordination sur des points focaux n'est pas si évident que cela. Dans notre cas, cela signifierait par exemple que l'analyse acoustique très fine que tente un musicien se fait au détriment de sa réactivité, et donc que la prise en compte d'un grand nombre d'informations n'a finalement pas été un bon « investissement » musical pour lui.

Binmore et Samuelson proposent donc de remplacer les jeux de pure coordination par des jeux de prise en compte (dans lesquels les premiers sont compris), et donc de remplacer un problème de sélection d'équilibre par un autre. Mais l'intérêt est alors de considérer l'attitude des joueurs lors de ces jeux de prise en compte comme le résultat d'un processus culturel ou biologique (clairement culturel dans notre cas) plutôt que d'un choix conscient, et d'ainsi introduire des considérations issues de la théorie des jeux évolutionnaire. Il n'est pas utile pour nous de rentrer plus avant dans la démonstration de Binmore et Samuelson qui montrent que les joueurs tendent à sélectionner des choix de prise en compte non optimaux. Le problème n'est pas que les joueurs utilisent mal l'information qu'ils ont à leur disposition, ni qu'il y a un décalage entre ce qui est efficace individuellement et ce qui est efficace collectivement, mais bien qu'ils sélectionnent un équilibre où le gain total espéré ne contrebalance pas le coût initial de la prise en compte. Du coup, sous le poids de l'évolution, ce sont les stratégies où la prise en compte est relativement peu intense qui sont privilégiées, justement pour éviter ce genre de situation contre-productive ; mais alors la prise en compte de l'environnement est trop peu intense pour être vraiment optimale.

Le cadre théorique que nous venons de tracer montre bien le lien problématique qui unit environnement, cadre et point focal. On utilise l'information du cadre (qui est la manière dont on se *représente* le problème) pour trouver des points focaux. Mais le problème est alors celui de la constitution du cadre, constitution largement inconsciente pour laquelle, s'il faut en croire Binmore et Samuelson, nous tendons à être inefficaces. Ces idées d'attention, de coût de la prise en compte sont essentielles pour penser une situation comme celle de

---

qui ne requiert pas que les deux joueurs accomplissent la même action pour fonctionner. Cette stratégie est dominante en terme de risque (*risk-dominant*), c'est-à-dire qu'elle est la meilleure stratégie possible si l'on veut éviter tout risque.

l'improvisation, où le temps de la réflexion se superpose à celui de l'action, où le temps de l'écoute est aussi celui du faire.

> « Les théoriciens des jeux ont traditionnellement fait abstraction des effets de cadrage pour créer un monde dans lequel la question de savoir quelle est l'attitude rationnelle peut être étudiée sans distraction. Cet article part dans l'autre sens en interprétant le choix de la quantité d'attention que les joueurs vont consacrer au cadrage du jeu comme un coup dans un jeu évolutionnaire qui inclut le jeu de pure coordination de la théorie des jeux traditionnelle. Le résultat est un jeu dans lequel les forces de l'évolution tendront à sélectionner des intensités de prise en compte insuffisamment hautes[218] » (Binmore et Samuelson 2005, p. 24).

L'idée derrière cela est très simple : supposez qu'un mutant qui prend davantage de choses en compte envahisse une population « normale ». Même si cette prise en compte plus fine pourrait être intéressante, il sera le seul à payer un surcoût tout en ne pouvant espérer un gain supérieur (étant le seul de son espèce). Inversement, et pour des raisons symétriques, une population de mutants est très sensible à l'invasion par des gens « normaux »[219].

Ce genre d'analyse pourrait donner raison aux critiques de l'improvisation que nous évoquions ci-dessus. Dans l'urgence de l'improvisation, les musiciens ne peuvent prendre en compte toutes les informations sonores qu'ils souhaiteraient (sous peine de contre-productivité, voire de paralysie) ; ils en sont réduits pour éviter ce risque à ne retenir dans leur cadre que les traits les plus saillants (précisément ceux dont le coût est le plus faible), peut-être aussi les plus grossiers, les plus simplistes. Et s'il y a un lien essentiel entre l'enchaînement réussi de points focaux et construction de la forme, alors on peut comprendre qu'un certain scepticisme puisse régner envers l'improvisation libre.

Binmore et Samuelson ne prennent néanmoins pas en compte un critère qui ne paraît pas pourtant improbable : celui de l'atténuation du coût de prise en compte face à la grande répétition du même jeu. Il est en effet plausible que des improvisateurs chevronnés, bien que toujours soumis à la même problématique de superposition de l'écoute et du faire, aient suffisamment automatisé leur pratique pour que le coût de prise en compte des choses évidentes soit presque réduit à zéro, et que par conséquent il leur soit laissé la possibilité d'être plus attentif aux traits subtils et moins saillants.

---

[218] « Game theorists have traditionally abstracted away framing effects in order to construct a world in which the question of what constitutes rational behavior can be studied without distraction. This paper moves in the other direction by incorporating the choice of how much attention players choose to pay to the framing of a game as a move in an evolutionary game within which the pure coordination game of traditional game theory is embedded. The result is a game in which evolutionary forces will tend to select inefficiently low monitoring intensities ».

[219] Cela est dû aux tendances de l'évolution à sélectionner des équilibres dominant en terme de risque (*risk-dominant*) plutôt qu'en terme de gain (*payoff-dominant*) dans les jeux de coordination impure. Plus les joueurs sont incertains quant aux décisions des autres joueurs, plus ils choisiront la stratégie qui a la base d'attraction la plus large (et qui n'est pas forcément celle qui pourrait aboutir aux gains les plus importants).

Il n'en reste pas moins que c'est un événement doté d'une saillance nette qui a le plus de chance de faire apparaître un point focal stable (susceptible donc d'être utilisé à nouveau par les improvisateurs) : cet événement doté d'une saillance nette, nous l'appellerons un *marqueur formel*. Nous verrons par la suite en effet le rôle privilégié que ces marqueurs peuvent jouer dans la construction collective de la forme en temps réel. Quoi qu'il en soit, nous sommes donc renvoyés *in fine* à l'importance de la notion de saillance. Les points focaux de l'improvisation collective libre ne peuvent exister sans saillance, sans certains événements qui sont dotés d'une telle prégnance que leur coût de prise en compte cognitif est presque nul.
Si l'on récapitule, on peut donc dire que :

1) L'improvisation collective libre est une suite de problèmes de coordination répétés un très grand nombre de fois et avec une très grande fréquence (puisque dès qu'il y a un changement quelque part, on considère qu'un nouveau test de coordination commence).
2) L'objet de la coordination pour les musiciens est essentiellement de parvenir à manifester la nature éminemment processuelle de l'improvisation et donc à bâtir cette forme séquentielle où enchaînements et transitions jouent un rôle central (en tant que porteurs du sentiment de nécessité et d'irréversibilité du devenir de cette musique informelle).

G/ Une formalisation du processus d'improvisation collective libre

Nous nous proposons maintenant d'expliciter par une formalisation ce qui se passe au plan cognitif pendant une improvisation collective libre. Ce n'est certes pas un modèle mais bien une écriture logique de processus, une formalisation, que nous produisons ici. Notre espoir est ainsi d'aboutir à la plus grande clarification possible des enjeux de coordination qui sont au cœur de notre objet. Jeff Pressing (1988)[220] a déjà élaboré une formalisation extrêmement rigoureuse pour représenter et pour décrire le mouvement cognitif de l'improvisateur en solo. Nous exposons d'abord cette formalisation avant de l'étendre à la situation de l'improvisation collective, ce qui constituera notre apport propre.

[220] PRESSING, Jeff, « Improvisation : methods and models », *in* SLOBODA, J., éd., *Generative processes in music*, Oxford, Clarendon, 1988, pp. 129-178.

1. Représenter une improvisation

Selon Pressing, toute improvisation peut être divisée en un ensemble de sections ne se chevauchant pas les unes les autres ; cela signifie simplement que même si les sons d'une section peuvent « déborder » sur ceux de la section suivante (par résonance, ou même par superposition réelle de la fin d'une section et du début de la suivante), ils sont de droit assignés à une et une seule section. Si chaque section est considérée comme un faisceau d'événements musicaux *E*, alors on peut formellement décrire une improvisation I comme l'union ordonnée de ces différents faisceaux d'événements :

$I = \{E_1, E_2, \ldots, E_n\}$ (1).

L'idée derrière le faisceau d'événements est de ramener une multiplicité sonore (en général très complexe) à une décision unique. Il s'agit donc d'une réalité cognitive plus que musicale ; à la continuité du flux musical répond donc la discrétisation du processus cognitif de décision. Pour le dire autrement, il rassemble en une unité un ensemble d'événements acoustico-musicaux décidés en un même point : le faisceau est donc comme l'exécution d'une micro-planification. Sa durée est brève, à la fois parce qu'il faut prendre en compte les limites cognitives de l'agent (celui-ci ne peut planifier un trop grand nombre d'événements à la fois) et, dans le cas de l'improvisation collective, la dimension interactive de la situation (l'agent ne veut pas planifier un trop grand nombre d'événements à la fois, pour rester le plus possible réactif aux sollicitations des autres improvisateurs). L'intention de l'improvisateur évolue typiquement sur cette échelle du faisceau.

On peut supposer que $E_1, \ldots, E_n$ sont actionnés (c'est-à-dire décidés) à des points du temps spécifiques $t_1, \ldots, t_n$. Bien sûr, ce sont des schémas d'action qui sont ainsi décidés lors de ces points temporels ; leur mise en œuvre concrète (corporelle, instrumentale, à laquelle s'ajoutent d'éventuels correctifs par la prise en compte du *feedback*…) étant réalisée par d'autres processus cognitifs et donc sur des *intervalles* temporels plutôt qu'en des *points* temporels spécifiques. Dans cette perspective

> « l'improvisation peut être vue comme une suite de situations [de décisions] où la $(i+1)^{ème}$ situation est confinée de manière privilégiée à l'intervalle de temps (t_i, t_{i+1}) et implique la génération du faisceau E_{i+1}, sur la base des événements précédents $\{E_1, E_2, \ldots, E_i\} \Leftrightarrow \{E\}_i$, du référent *R* (s'il en existe un), un ensemble d'objectifs présents Ω, et une mémoire de long terme M[221] » (Pressing 1988, p. 153).

[221] « The improvisation may then be viewed as a series of « situation », where the $(i+1)^{th}$ situation is confined primarily to the time interval (t_i, t_{i+1}) and entails the generation of the cluster E_{i+1} on the basis of the previous

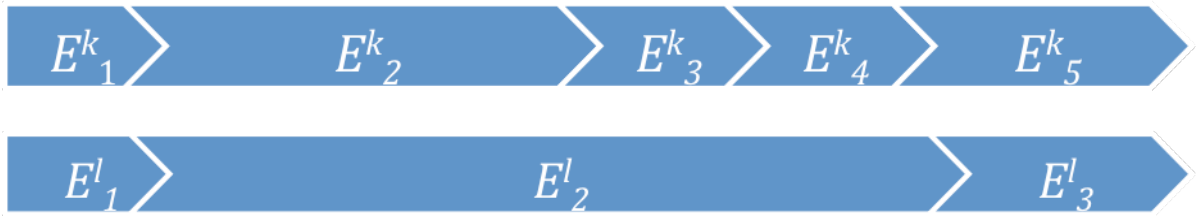
Notons que dans le cas que nous considérons ici (l'improvisation libre), il n'y a pas de référent *R* (qui, rappelons-le, désigne tous les artefacts cognitifs destinés à faciliter la génération du discours improvisé : partitions, grilles, répertoires modaux ou rythmiques issus de diverses traditions, consignes communes, texte poétique…). Par ailleurs, nous l'avons signalé, la mémoire à long terme peut être vue comme la condition de possibilité des objectifs de l'improvisateur.

La génération des faisceaux d'événements musicaux peut alors s'écrire ainsi :

$(\{E\}, \Omega, M)_i \rightarrow E_{i+1}$ (2).

Bien sûr, rien n'empêche de considérer que le processus de décision sous-jacent à la $(i+1)^{ème}$ situation est antérieur à t_i ; mais cela suppose un important degré de pré-spécification, de planification, qui n'est pas vraiment compatible avec l'exigence d'interaction que l'on attend dans l'improvisation collective ; en revanche, cette pré-spécification des décisions est certainement courante chez les grands improvisateurs solistes, qui ont plus de liberté dans l'anticipation de leur décision musicale[222].

On peut réécrire la définition d'ensemble précédente pour une improvisation collective. Dans une improvisation collective, les points temporels des situations de décision ne seront pas identiques pour chaque improvisateur (bien qu'on puisse évidemment imaginer qu'ils seront corrélés d'une certaine manière), et ces improvisateurs seront, normalement, en situation d'interaction (c'est-à-dire que chaque improvisateur est conscient des propositions musicales des autres improvisateurs et que celles-ci informent ses propres décisions). Voici par exemple comment l'on pourrait représenter le découpage cognitif en faisceaux d'événements du début d'une improvisation pour deux musiciens *k* et *l* :



events $\{E_1, E_2, …., E_i\} \Leftrightarrow \{E\}_i$, the referent *R* (if one exists), a set of current goals Ω, and long-term memory M ».

[222] Les improvisateurs en solo peuvent parfois avoir tendance à pré-composer leurs improvisations : les grandes fresques de Keith Jarrett, par exemple la première partie de *La Scala*, obéissent probablement à ce genre de procédé.

Il apparaît ainsi clairement que chaque improvisateur suit son propre rythme cognitif, même si les prises de décisions peuvent parfois être temporellement très proches (ce qui traduit l'idée très intuitive de l'improvisateur qui prend une décision *en réponse* à un événement perçu).

Si G indique pour chaque improvisateur k la représentation cognitive qu'il se fait de tous les faisceaux d'événements produits par le reste du groupe (c'est-à-dire $\{E\}^l$, avec $l \neq k$) et ses attentes concernant leurs probables actions à venir, on obtient ainsi pour les K membres d'une improvisation collective :

$$(\{E\}, G, \Omega, M)^k_i \rightarrow E^k_{i+1} \quad (3)$$

pour $k=1, \ldots, K$.

Les improvisateurs peuvent se représenter (et donc analyser) chacun de ces faisceaux d'événements sous divers aspects, partiellement redondants : les aspects acoustiques : analyse de fréquence, de timbre, harmonicité/inharmonicité, granulosité… ; les aspects musicaux : la signification formelle des événements, leur rapport aux divers langages et traditions musicales, leur fonction harmonique, mélodique, rythmique, leur dimension expressive… ; ou encore les aspects cinétiques : les mouvements musculaires à l'origine de ce type de sons, la perception spatiale du son, les phénomènes de proprioception…

Ce sont des « points de vue » sur les faisceaux d'événements qui ne sont bien évidemment pas exclusifs les uns des autres (même si parfois pour rendre compte de la pertinence d'un faisceau au sein de l'improvisation, il faut plutôt se le représenter sous tel ou tel aspect) et un grand nombre de caractéristiques de ces événements sont communes aux représentations sous tel ou tel aspect.

À cela, il faut ajouter que chaque aspect existe sous deux formes : la forme actuelle et la forme intentée. Au point temporel t_i, c'est la forme intentée de la $(i+1)^{\text{ème}}$ situation qui est décidée; la forme actuelle, elle, est construite dans l'intervalle (t_i, t_{i+1}) par le *feedback* sensoriel conséquent à la production actuelle du son, de sorte qu'à t_{i+1}, la représentation cognitive de E_{i+1} est complète. La forme intentée ne disparaît évidemment pas au fur et à mesure que la forme actuelle se construit (on se souvient de ce qu'on voulait faire) : les deux co-existent ensuite dans les représentations cognitives des improvisateurs ; ceci explique par exemple les phénomènes d'insistance, de redite, de répétition d'un faisceau d'événements à l'autre, quand on s'aperçoit qu'on a mal réalisé une idée et qu'on la donne à nouveau dans l'espoir d'une réalisation instrumentale et/ou musicale plus fidèle, moins ambiguë. En revanche, il est clair qu'un improvisateur connaît seulement les formes intentées des faisceaux d'événements dont il est à l'origine ; il ne connaît donc que les formes actuelles des faisceaux d'événements produits par les autres improvisateurs.

2. La génération d'un faisceau d'événements

Jeff Pressing détaille ensuite précisément ce qui se passe dans l'intervalle (t_i, t_{i+1}) pour un improvisateur soliste, c'est-à-dire la sélection de E_{i+1}. Nous reprenons linéairement l'analyse de Pressing, agrémentée de quelques commentaires, puisque la plupart des éléments introduits ici nous seront ensuite utiles dans notre examen de l'improvisation collective.

1) E_i est décidé et exécuté.
2) Chaque aspect (acoustique, musical, cinétique…) de E_i peut être décomposé en trois types de représentations analytiques : les objets, les traits caractéristiques de ces objets, et les processus.

> « Un *objet* est une entité cognitive ou perceptuelle unifiée. Il peut s'agir, par exemple, d'un accord, d'un son, d'un certain mouvement des doigts. Les *caractéristiques* sont des paramètres qui décrivent les propriétés partagées des objets, et les *processus* sont les descriptions des changements d'objets ou de caractéristiques au cours du temps[223] » (Pressing 1988, p. 154).

On peut représenter chacune de ces décompositions (pour chaque aspect de E_i) par les tableaux **O**, **C**, **P** (respectivement) et considérer qu'ils représentent toute l'information à propos d'E_i dont a besoin l'improvisateur pour prendre sa décision.
3) Ces tableaux représentent, pour un improvisateur donné, la force cognitive[224] associée à chaque objet, caractéristique, processus. Ainsi, un objet associé avec un nombre proche de 1 (si par convention on note cet indice de force cognitive entre 0 et 1) aura une grande importance dans la représentation cognitive que se fait un agent d'un faisceau d'événements. À l'inverse, les objets de force cognitive proche de 0, bien que pouvant être objectivement présents (et considérés comme tels par l'analyste ou par les autres improvisateurs), n'interviendront presque pas dans sa représentation du faisceau considéré. Le tableau **O** associe à chaque objet une certaine force cognitive. Le tableau **C** associe à chaque objet une paire constituée d'un trait caractéristique paramétrisé *v* et d'une valeur de l'indice de force cognitive ; ainsi, si on considère la première note d'un motif : cette note est un objet aux contours définis, auquel on associe diverses caractéristiques : sa hauteur, sa durée, sa place

[223] « An « object » is a unified cognitive or perceptual entity. It may correspond to a chord, a sound, or a certain finger motion. « Features » are parameters that describe shared properties of objects, and « processes » are descriptions of changes of objects or features over time ».
[224] C'est-à-dire la prégnance mentale, l'importance relative de tel ou tel aspect pour l'improvisateur.

dans l'échelle… Chacune de ces caractéristiques peut être capturée par un paramètre *v* qu'on peut faire varier sur un certain intervalle spécifique, de manière continue ou de manière discrète. Et chacune de ces caractéristiques est dotée de son propre indice de force cognitive. Le tableau **P**, enfin, associe des processus de développements (suivre une certaine séquence intervallique, choisir une note au hasard dans une échelle…) à une paire constituée des différents paramètres *v* du processus (par exemple : quelle note au sein de telle échelle…) et de leur indice de force cognitive respectif.

4) Il y a deux raisons principales qui guident l'improvisateur lors de la production de E_{i+1} : un ensemble de facteurs de long terme (les buts musicaux qu'il poursuit, les interdits/présupposés stylistiques qu'il se fixe, le schéma d'interaction et les processus formel en cours actuellement…) et la prise en compte, l'évaluation des effets possibles de E_i. À notre sens, la prise en compte des facteurs de long terme est du ressort de l'objectif ; et celui-ci ne détermine qu'indirectement la production immédiate d'un faisceau. Encore une fois, la dynamique de l'objectif est plus lente que celle de l'intention. C'est donc E_i qui sera déterminant dans la génération de E_{i+1}. Or il n'y a que deux manières de penser la genèse de E_{i+1} à partir de E_i : par association ou par interruption. Il n'y a pas d'autre solution, même si évidemment on peut toujours considérer des types d'enchaînements intermédiaires (qui n'interrompent pas complètement les logiques acoustiques, musicales, cinétiques… à l'œuvre dans E_i). En explicitant la manière dont s'opèrent l'association et l'interruption, on pourra rendre compte des modalités de passage d'un faisceau d'événements à un autre, et affiner ensuite la typologie.

5) Si la génération est associative, alors c'est un effet de continuité qui est recherché entre E_i et E_{i+1}; pour cela, l'improvisateur, choisit des tableaux $\boldsymbol{O}_{i+1}$, $\boldsymbol{C}_{i+1}$ et $\boldsymbol{P}_{i+1}$ qui reconduisent l'essentiel des composants[225] de $\boldsymbol{O}_i$, $\boldsymbol{C}_i$ et $\boldsymbol{P}_i$ associés lors de la production de E_i à de hauts indices de force cognitive (les valeurs des paramètres *v* partagés par les tableaux successifs étant évidemment directement liées). Ces nouveaux tableaux agissent ensuite comme des *contraintes* sur la production des événements musicaux de E_{i+1} (puisque ce sont les composants associés à de hauts indices de force cognitive qui vont informer de manière privilégiée le déclenchement du faisceau E_{i+1}). Bien sûr, cela n'empêche en rien l'apparition (ou au contraire la disparition) de nouveaux (ou d'anciens) composants saillants.

6) Si la génération se fait par interruption, alors l'essentiel des composants de $\boldsymbol{O}_i$, $\boldsymbol{C}_i$ et $\boldsymbol{P}_i$ associés à de hauts indices de force cognitive n'est pas conservé dans $\boldsymbol{O}_{i+1}$, $\boldsymbol{C}_{i+1}$ et $\boldsymbol{P}_{i+1}$; ou

[225] On appelle ici « composants » les innombrables objets des trois tableaux ***O***, ***C*** et ***P***.

plutôt, les nouveaux composants saillants de E_{i+1} sont choisis sans relation à E_i (donc les valeurs de paramètres *v* des tableaux successifs ne sont pas liées).

7) Entre les deux, on peut avoir une génération par association mais qui introduit de nouveaux processus musicaux, complètement indépendants de ce qui se passait auparavant (par exemple, l'apparition d'une nouvelle voix dans une improvisation polyphonique) ; pour cela, il suffit qu'un nombre suffisant de composant saillants de E_i soit reconduit dans E_{i+1} ; et que deviennent saillants dans E_{i+1} des composants qui étaient cognitivement faibles, voire absents, dans E_i.

8) La génération associative peut prendre deux aspects différents : l'association par similitude ou l'association par contraste. Comment les formaliser ? En utilisant la paramétrisation des caractéristiques et des processus que nous avons opérée préalablement. Ainsi, dans une association par similitude, les valeurs des paramètres v_{i+1} sont à peu près égales aux valeurs des paramètres v_i (pour les paramètres des composants reconduits de E_i à E_{i+1}, évidemment, c'est-à-dire les composants saillants cognitivement) : ce qui était aigu, par exemple, restera donc aigu. Au contraire, dans une association par contraste, les valeurs v_{i+1} de certains paramètres auront tendance à varier largement par rapport aux valeurs v_i en question, d'un extrême de leur échelle de valeurs à l'autre (par exemple *fortissimo* puis *pianissimo*), ou en tout cas en franchissant un seuil de différence qualitative suffisant ; les autres paramètres conserveront une valeur v_{i+1} à peu près égale à v_i (encore une fois, tout ceci ne s'appliquant qu'aux composants dotés d'une certaine saillance cognitive reconduits de E_i à E_{i+1}).

9) L'idée centrale que met en avant ce modèle de la génération par association, c'est que l'association (que celle-ci se fasse par similitude ou par contraste) travaille avant tout sur des caractéristiques et sur des processus (qui sont tous deux paramétrisables) plutôt que sur des objets. « Les objets, certes une partie cruciale de la procédure dans son ensemble, ne sont bien souvent qu'un habillage musical familier de l'espace des actions cognitives[226] » (*ibid.*, p. 157).

10) La génération par interruption, on l'a vu, « remet à zéro » la plupart des composants saillants de E_{i+1} (c'est-à-dire qu'il n'y a pas de rapport particulier avec ce qui précède). Une génération par interruption met fin à une *séquence* de *n* (avec *n* au moins égal à 1) faisceaux d'événements liés entre eux d'une certaine manière. On peut alors partitionner l'improvisation I en A séquences de faisceaux d'événements :

$I = \{N^1, N^2, \ldots, N^A\}$ (4).

[226] « The objects, though a crucial part of the entire procedure, are at the same time merely the very familiar musical clothing of cognitive action space ».

11) On peut définir chacun de ces N^{α} grâce aux composants cognitivement saillants (issus des trois tableaux $\boldsymbol{O}$, $\boldsymbol{C}$ et $\boldsymbol{P}$) partagés par tous les faisceaux membres de N^{α} ; pour que la notion de classe ait ici un sens, il faut qu'au moins l'ensemble des composants saillants de $\boldsymbol{C^{\alpha}}$ partagés par les faisceaux membres de N^{α} ou l'ensemble des composants saillants de $\boldsymbol{P^{\alpha}}$ partagés par les faisceaux membres de N^{α} soit non-vide. Notons qu'en revanche l'ensemble des composants saillants de $\mathbf{O^{\alpha}}$ partagés par les faisceaux membres de N^{α} peut être vide. Ceci semble musicalement évident : une séquence peut n'avoir aucun accord en commun, ou encore aucune mesure identique, et pourtant dégager un fort sentiment d'homogénéité : par exemple un débit constant d'accords de 4 sons dans le registre aigu mais avec des accents irréguliers ; ou encore, un « objet musical » comme la tonalité est liée à un processus (choisir des notes successives dans une certaine échelle et selon une certaine répartition statistique : les toniques doivent ainsi être plus nombreuses que les autres), mais pas à un objet cognitif. Nous pouvons introduire l'idée formelle de retour : s'il existe un N^{β} non-immédiatement contigu à N^{α} et qui partage l'essentiel des composants cognitivement saillants de N^{α} alors il y a une volonté de réexposition et donc un phénomène de retour dans l'improvisation. La séquence est donc liée à l'existence d'une ou plusieurs permanences sur un temps relativement long, en tout cas d'une toute autre échelle que le temps cognitif du faisceau (disons sur un temps musical). C'est l'objectif qui gère de manière privilégiée l'organisation séquentielle de l'improvisation.

12) On peut modéliser assez simplement les conditions du choix entre génération par association ou génération par interruption. L'idée est d'introduire un seuil de tolérance à la répétition (capturant l'idée de *lassitude*) en fonction du temps noté $L(t)$. Chaque improvisateur a déjà fait ce type d'expérience : sentir que la situation n'a que trop duré, ou que l'on n'arrive plus à développer/renouveler suffisamment la situation. On peut considérer qu'il existe un interrupteur-compteur de la répétition noté $Z(t)$ qui prend en compte la durée de la séquence N^{α}, son importance relative par rapport aux autres séquences N déjà écoulées depuis le début de l'improvisation… Si $Z(t)>L(t)$, alors cet interrupteur déclenche une génération par interruption, de telle sorte que la valeur de $Z(t)$ redevienne proche de 0. Si $Z(t)<L(t)$, alors la génération par association se poursuit, et on reste au sein de N^{α}.

13) Quand tous les aspects de E_{i+1} sont spécifiés (détermination des $\boldsymbol{O}_{i+1}$, $\boldsymbol{C}_{i+1}$, $\boldsymbol{P}_{i+1}$, exécution des mouvements corporels requis…), alors le point t_{i+1} est atteint et on entame une nouvelle boucle du processus d'improvisation. L'intégralité de l'improvisation est ainsi construite par itération de ce même processus. Reste la question du début et de la fin, de E_1 et de E_n : on

peut considérer que E_1 est une situation de génération par interruption (avec E_0=silence) et que E_n s'achève par un signal d'interruption (envoyé par l'interrupteur-compteur de la répétition) tel que E_{n+1}=silence.

3. De l'improvisation en solo à l'improvisation collective

Cette formalisation est en soi d'un grand intérêt, et elle permet de représenter très clairement les différentes étapes qui aboutissent à la génération d'un nouveau faisceau. Néanmoins, elle s'en tient au cas de l'improvisation solo ; on pourrait certes se contenter d'appliquer ce schéma à chacun des musiciens d'une improvisation collective : mais on se refuserait par là à prendre en compte la dimension fondamentalement interactive de celle-ci.

Nous proposons donc d'étendre cette formalisation (car on peut en conserver l'essentiel) en introduisant les amendements nécessaires pour rendre compte de la prise de décision *individuelle* en situation d'improvisation *collective* (nous restons donc bien au niveau de la cognition individuelle). Si l'on se souvient de la définition d'ensemble (3), alors il apparaît clairement que c'est l'élément *G* (la représentation cognitive que se fait l'agent de tous les faisceaux d'événements précédents produits par les autres improvisateurs et ses attentes concernant leurs probables actions à venir) qui constitue la nouveauté par rapport à la définition d'ensemble (2), et qu'il faut maintenant prendre en compte dans notre formalisation. Celle-ci a toujours le même objectif : comprendre comment à t_i s'effectue pour un individu donné la prise de décision du schéma d'action correspondant au faisceau d'événements E_{i+1}.

Qu'est-ce qui informe la genèse de E_{i+1} pour l'improvisateur k_0 d'une improvisation à *K* membres? Notons E_i (k_0) le faisceau d'événements E_i achevé par l'improvisateur k_0 à t_i et $E_{j(k)}(k)$ le faisceau d'événements $E_{j(k)}$, décidé par un improvisateur *k* et en cours à t_i.

À côté de la mémoire à long terme *M* (qui contient en théorie la somme de tous les faisceaux d'événements précédents, produits par l'improvisateur k_0 ou par les improvisateurs *k*, et qui suit un comportement propre[227]), de l'ensemble des objectifs actuels Ω (par exemple l'objectif de terminer l'improvisation dans environ 5 minutes, ou la volonté de réexposer le matériau de la première séquence avant la fin, ou encore l'envie de modifier le schéma d'interaction, par exemple en adoptant pour la prochaine séquence une posture d'accompagnement…), l'essentiel réside dans la double prise en compte :

[227] Voir le protocole II de la Quatrième Partie.

1) de $E_i(k_0)$
2) de l'ensemble des différents faisceaux d'événements produits actuellement par les autres improvisateurs (faisceaux que l'on peut supposer, généralement, incomplets[228], ce qui n'est pas sans incidence musicale, notamment pour la prise en compte des processus) : $\sum E_{j(k)}(k)$ (pour k=1, …, K-1).

Ces faisceaux $E_{j(k)}(k)$ sont analysés par l'agent de la même manière qu'$E_i(k_0)$: ils peuvent être envisagés sous de multiples aspects (acoustiques, musicaux, cinétiques…), aspects actuels (et non intentés) eux-mêmes exprimables par les trois tableaux ***O***, ***C*** et ***P*** déjà présentés. Un problème se pose : comment l'improvisateur k_0 identifie-t-il les bornes chronologiques des divers faisceaux d'événements des autres improvisateurs (à défaut de pouvoir sonder l'esprit des musiciens qui l'entourent) au moment où lui-même prend la décision d'enclencher $E_{i+1}(k_0)$?

4. Recomposer les faisceaux

Notons $\boldsymbol{O}(i,k_0,k)$, $\boldsymbol{C}(i,k_0,k)$ et $\boldsymbol{P}(i,k_0,k)$ les trois tableaux construits par k_0 pour se représenter le faisceau d'événements de l'improvisateur k à t_i ; les tableaux de cet improvisateur k correspondant au faisceau $E_{j(k)}(k)$ seront notés $\boldsymbol{O}[j(k),k,k]$, $\boldsymbol{C}[j(k),k,k]$ et $\boldsymbol{P}[j(k),k,k]$. On peut raisonnablement supposer qu'au moment où l'agent prend sa décision, il considère d'autorité comme achevés tous les autres faisceaux d'événements (au même titre que celui dont il est à l'origine), même si *de facto* ce n'est sans doute pas le cas. Mais même si par hasard les prises de décisions des différents agents étaient synchronisées, il n'y aurait pas de correspondance entre $\boldsymbol{O}(i,k_0,k)$, $\boldsymbol{C}(i,k_0,k)$, $\boldsymbol{P}(i,k_0,k)$ et $\boldsymbol{O}[j(k),k,k]$, $\boldsymbol{C}[j(k),k,k]$, $\boldsymbol{P}[j(k),k,k]$ respectivement. En effet, ces tableaux sont une représentation cognitive : ils indiquent la manière dont un improvisateur se représente et analyse un faisceau d'événements donné en différents composants associés à un indice de force cognitive symbolisant la prégnance mentale du dit

[228] Encore ne faut-il pas oublier que ces faisceaux d'événements ont avant tout une signification cognitive : ce qui différencie formellement deux faisceaux, c'est qu'il y a eu deux décisions distinctes de schéma d'action ; ces schémas peuvent être musicalement très différents ou au contraire très proches (si générés par une association par similitude, par exemple), voire identiques (une note tenue longuement peut être le résultat de plusieurs décisions successives) et donc peu distinguables en tant que tels pour l'auditeur extérieur (public ou co-improvisateurs). Un improvisateur est donc toujours en situation d'incertitude par rapport au déroulement temporel des faisceaux d'événements, et donc de l'articulation des prises de décision, des autres improvisateurs.

composant. Non seulement certains composants pourront être présents dans les tableaux de certains improvisateurs et absents d'autres[229] ; mais des composants présents dans les tableaux de plusieurs improvisateurs n'auront pas forcément le même indice de force cognitive[230]. A ces différences dues à la nature de représentation cognitive de ces tableaux s'ajoute le fait que l'improvisateur k_0 « tronque » (en aval) le faisceau d'événements d'$E_{j(k)}(k)$, voire le recompose (en amont, nous allons le voir), s'empêchant par là *de droit* de se représenter l'intégralité des composants du faisceau (ce qui est une difficulté particulière pour la représentation du faisceau en termes de processus, une vision incomplète du faisceau pouvant aboutir à des représentations en contresens des intentions dynamiques de l'auteur).

En ce qui concerne la manière dont l'improvisateur k_0 fixe le début des faisceaux d'événements $E_{j(k)}(k)$, on peut supposer qu'il remonte jusqu'à la précédente *preuve* musicale d'une prise de décision par l'improvisateur k, c'est-à-dire à la génération d'un faisceau par association par contraste ou par interruption (le cas le plus aisé étant évidemment la reprise d'un discours après un silence significatif). On peut également introduire un critère de variation $\Delta(\mathrm{Q})$ qui mesure la variation qualitative perçue par k_0 à l'intérieur d'un même faisceau $E_{j(k)}(k)$: il traduit les idées musicales de variation, variante, développement… Si $\Delta(\mathrm{Q})$ est supérieur à un seuil $V(k_0)$, alors k_0 considère qu'il y a eu prise de décision et qu'un nouveau faisceau $E_{j(k)+1}(k)$ a commencé ; dans le cas contraire, il ne voit pas de rupture et considère être en présence d'un seul et unique faisceau. On peut imaginer que $\Delta(\mathrm{Q})$ est par définition supérieur à $V(k_0)$ dans le cas des générations par association par contraste ou par interruption (on considèrerait alors que ces générations sont automatiquement détectées par les improvisateurs), mais cela n'a sans doute rien de systématique ; et dans le cas des générations par association par similitude, $\Delta(\mathrm{Q})$ peut atteindre une valeur suffisante (quand le développement d'une idée commence à s'affirmer, par exemple) pour être supérieur à $V(k_0)$, et donc générer pour k_0 un signal de prise en compte d'un nouveau faisceau. Il faut retenir que la perception d'une variation, qu'elle résulte ou non d'une prise de décision d'un co-improvisateur, sera considérée par l'improvisateur comme l'indice d'une prise de décision.

---

[229] Par exemple quelqu'un avec une oreille harmonique très fine discriminera entre différents accords, augmentant par là le nombre d'objets de ***O***, mais aussi de processus de ***P*** comme les *voicings*, ou les modulations ; mais un improvisateur ne possédant pas une telle oreille aura évidemment une représentation beaucoup plus grossière de tel faisceau d'événements à base d'accords.

[230] Le timbre particulier provoqué par l'usage d'une sourdine bol sur une trompette sera extrêmement prégnant pour le trompettiste qui est en train de construire une séquence en mélodie de timbres à l'aide de ses différentes sourdines ; en revanche le pianiste, bien que conscient de ce timbre particulier n'y attachera pas une importance particulière, notant en revanche que le discours du trompettiste est polarisé autour de *ré*.

Ce point est tout à fait essentiel pour comprendre un des phénomènes récurrents de l'improvisation collective libre, celui de l'ajustement permanent. On remarque en effet empiriquement qu'une perception de variation entraîne presque immédiatement une prise de décision pour l'improvisateur concerné (cf. *infra*, Troisième partie). Les variations peuvent être de différents types : passage d'un état à un autre (passage d'une note tenue à une autre, par exemple), passage d'un état à un processus et réciproquement (un débit constant qui s'accélère à un point donné) ou bien passage d'un processus à un autre (un *accelerando* suivi d'un ralenti)… Si l'on adopte une représentation fonctionnelle (qui représenterait l'évolution d'un des aspects du faisceau en fonction du temps), on peut dire que c'est la dérivée de cette fonction qu'analysent en permanence les improvisateurs : et l'observation d'un changement d'état de cette dérivée provoquera très probablement une prise de décision chez les co-improvisateurs.

Les improvisateurs essayent donc en permanence de coordonner temporellement leurs faisceaux d'événements les uns aux autres. La raison première en est sans doute la volonté d'attester publiquement que le changement de faisceau a été bien perçu ; on « enregistre » l'information et on en donne un signe, signe qui n'est autre que la génération d'un nouveau faisceau d'événements. Il s'agit sans doute aussi d'une manière de réconfort psychologique, d'assurance que l'on se trouve bien dans une situation *interactive*, où l'action est avant tout *réciproque*. Mais comme le seul indice qu'ont les improvisateurs d'un changement de faisceau est leur perception d'une variation, et que la seule manière dont ceux-ci peuvent exprimer publiquement la génération d'un nouveau faisceau est d'introduire une variation, fût-elle minime, on observe ce phénomène d'ajustement permanent : chaque variation répond à une variation, la variation appelle la variation. Cette sensibilité à la variation peut d'ailleurs expliquer une certaine instabilité de l'improvisation collective libre qui peut parfois donner une impression de fragilité dans ses équilibres… Il est en tout cas certain que les dynamiques de ce genre d'improvisation peuvent être particulièrement imprévisibles ; en ce sens, nous sommes proches d'un système chaotique avec sensibilité exacerbée aux conditions initiales, puisqu'une petite variation dans un faisceau peut avoir des conséquences drastiques et modifier en quelques secondes le visage de l'improvisation.

Nous ne voulons surtout pas dire que toute improvisation collective libre peut se réduire au schéma interactif impulsion-réaction, surtout quand on entend par là une réaction purement imitative ou associative. Nous voulons simplement noter que les prises de décision (ou du moins leurs traces acoustico-musicales) se répondent très souvent entre elles, sans préjuger le moins du monde du contenu de ces décisions. Ces variations peuvent être d'ailleurs

d'envergure très variable selon les improvisateurs, ayant simplement pour rôle de confirmer le jouer-ensemble, comme quand par exemple l'entrée d'un nouvel instrument (rupture de continuité majeure, génération par interruption, du silence au discours) n'entraîne qu'un léger changement dans la granulosité du trille d'un autre (point de non-dérivabilité, génération par association par similitude, d'un trille au même trille). D'une manière générale, on peut remarquer que de très légères variations (du type de celles qu'on peut observer entre deux faisceaux dont le second est généré par association par similitude) suffisent à provoquer des prises de décision chez les co-improvisateurs, ce qui signifie sans doute que le seuil $V(k)$ est généralement assez bas. Comme les improvisateurs essayent de coordonner temporellement leurs décisions, dès que $\Delta(\mathrm{Q})$ est supérieur à $V(k_0)$, k_0 va déclencher un nouveau faisceau d'événements. La perception d'un changement suffisamment notable l'amène inévitablement à prendre une décision, ne serait-ce que pour savoir comment il entend réagir à cette décision. Nous ne discuterons pas plus avant ici pour savoir si cette perception d'un changement interrompt le faisceau d'événements de k_0 en cours, pour le forcer à décider un nouveau faisceau, ou s'il attend la fin de son faisceau en cours pour prendre une nouvelle décision informée du changement qu'il vient de percevoir. Il faut se rappeler que de toutes façons, ces faisceau d'événements sont une échelle cognitive, et donc assez brefs (de l'ordre de quelques secondes). Ce contexte général d'hyper-sensibilité à la variation permet en tout cas de comprendre en tout cas le mouvement qui va le plus souvent donner naissance aux marqueurs formels : la saillance d'un événement est avant tout liée à sa puissance de différentiation, au potentiel de variation dont il est porteur dans un contexte donné.

5. La représentation des faisceaux des autres improvisateurs

Maintenant que nous avons vu comment l'improvisateur k_0 identifiait les faisceaux d'événements produits par les autres improvisateurs, il reste à préciser la manière dont il les prend en compte. La première chose à signaler, c'est que les indices de force cognitive des tableaux $\boldsymbol{O}(i,k_0,k)$, $\boldsymbol{C}(i,k_0,k)$ et $\boldsymbol{P}(i,k_0,k)$ seront beaucoup plus concentrés que ceux des tableaux $\boldsymbol{O}[j(k),k,k]$, $\boldsymbol{C}[j(k),k,k]$ et $\boldsymbol{P}[j(k),k,k]$ respectivement. Ceci est censé traduire la limitation des capacités représentationnelles en temps réel d'un agent. En effet, on peut supposer que la représentation de son discours improvisé mobilise déjà une grande partie des ressources cognitives dont dispose un improvisateur, de sorte que la manière dont il se représente le discours des autres improvisateurs sera beaucoup plus grossière. Cela peut se

traduire par une répartition beaucoup moins dispersée de l'indice de force cognitive *c*. Celui-ci aura en fait deux valeurs possibles : une valeur proche de 1 ou une valeur proche de 0. On peut ainsi rendre compte des trois attitudes possibles d'un improvisateur par rapport à un faisceau d'événements externe : k_0 remarque un objet, un trait caractéristique ou un processus qui attire particulièrement son attention, et qui le poussera sans doute à réagir (et $c \cong 1$) ; k_0 remarque *en passant* un objet, un trait caractéristique ou un processus mais, bien qu'il en soit conscient, et que cela informe d'une certaine manière sa prise de décision (notamment s'il envisage une génération par interruption et qu'il essaye de remettre à zéro le maximum de composants du discours), il ne lui accorde presque aucune importance ($c \cong 0$) ; et k_0 ne remarque pas un objet, un trait caractéristique ou un processus du faisceau d'événements, et celui-ci n'est pas pris en compte (il n'apparaît pas dans sa représentation cognitive du faisceau).

Le rôle essentiel de ces tableaux $\boldsymbol{O}(i,k_0,k)$, $\boldsymbol{C}(i,k_0,k)$ et $\boldsymbol{P}(i,k_0,k)$ est donc d'indiquer précisément les composants des faisceaux d'événements produits par l'improvisateur k et retenus par l'improvisateur k_0, faisceaux qui vont informer en grande partie sa décision.

6. Mesure(s) de la coordination

Il reste à répondre à la question centrale : comment l'improvisateur k_0 décide-t-il le faisceau d'événements $E_{i+1}(k_0)$, à la fois à partir de $E_i(k_0)$ et des divers $E_{j(k)}(k)$? Nous introduisons ici un nouvel interrupteur-compteur chargé de mesurer la coordination (telle qu'évaluée par k_0) entre les discours des improvisateurs par comparaison de $E_i(k_0)$ et des $E_{j(k)}(k)$, noté $I(t,k_0)$, et corrélé à un seuil de tolérance à l'autonomie des discours $A(t,k_0)$. La comparaison de I à A est effectuée à chaque prise de décision : elle représente l'idée de *test de coordination*. Plus $A(t,k_0)$-$I(t,k_0)$ est grand, plus k_0 estime que les discours des différents improvisateurs sont coordonnés. Si $I(t_i,k_0) > A(t_i,k_0)$, alors k_0 juge que les discours ne sont plus coordonnés et que leur association actuelle n'est plus pertinente, ce qui l'amènera bien sûr à réagir en conséquence.

On peut réutiliser les catégories de génération par association (par similitude ou par contraste) et génération par interruption pour définir quatre catégories majeures d'articulation entre $E_i(k_0)$ et les $E_{j(k)}(k)$:

1) Type 1 : E_i (k_0) est dans une relation de similitude par rapport à $E_{j(k)}(k)$ (qu'on peut définir de la même manière que la génération par association par similitude, c'est-à-dire par une plus ou moins grande équivalence des composants saillants des tableaux $\boldsymbol{O}(i,k_0,k)$, $\boldsymbol{C}(i,k_0,k)$, $\boldsymbol{P}(i,k_0,k)$ et $\boldsymbol{O}(i,k_0,k_0)$, $\boldsymbol{C}(i,k_0,k_0)$, $\boldsymbol{P}(i,k_0,k_0)$ respectivement).
2) Type 2 : E_i (k_0) est dans une relation de contraste par rapport à $E_{j(k)}(k)$ (qu'on peut définir de la même manière que la génération par association par contraste, c'est-à-dire par une grande différence dans la valeur des paramètres saillants des tableaux $\boldsymbol{C}(i,k_0,k)$, $\boldsymbol{P}(i,k_0,k)$ et $\boldsymbol{C}(i,k_0,k_0)$, $\boldsymbol{P}(i,k_0,k_0)$ respectivement).
3) Type 3 : E_i (k_0) est dans une relation d'autonomie hiérarchisée par rapport à $E_{j(k)}(k)$ (qu'on peut définir comme à mi-chemin entre la génération par association par contraste et la génération par interruption, c'est-à-dire un discours autonome, en ce qu'il est non-déductible d'un autre discours, mais qui s'articule toutefois à ce discours, notamment en introduisant une différentiation de plans musicaux, acoustiques, cinétiques… : c'est bien sûr le modèle du contrepoint, quelle que soit la manière dont on l'envisage, auquel on pense ici). Il y a donc prise en compte du discours de l'autre.
4) Type 4 : E_i (k_0) est dans une relation d'autonomie complète par rapport à $E_{j(k)}(k)$ (qu'on peut définir de la même manière que la génération par interruption, c'est-à-dire qu'il n'y a aucun rapport déductif entre $\boldsymbol{O}(i,k_0,k)$, $\boldsymbol{C}(i,k_0,k)$, $\boldsymbol{P}(i,k_0,k)$ et $\boldsymbol{O}(i,k_0,k_0)$, $\boldsymbol{C}(i,k_0,k_0)$, $\boldsymbol{P}(i,k_0,k_0)$ respectivement). Si le contraste crée surtout une différence au niveau des caractéristiques et des processus, on peut convenir que l'interruption concerne avant tout des différences au niveau des objets manipulés par les improvisateurs. Dans les cas extrêmes, l'interruption peut viser à la négation du discours de l'autre.

Ces catégories sont présentées ici comme allant d'un minimum d'autonomie à un maximum d'autonomie ; elles ne font donc pas varier de la même manière le compteur $I(t,k_0)$. Les rapports entre E_i (k_0) et $E_{j(k)}(k)$ de type 1 augmentent peu $I(t,k_0)$; les rapports de type 4 augmentent beaucoup $I(t,k_0)$.

En restant très général, on peut dire que deux propositions musicales sont coordonnées si elles sont compatibles et cohérentes sous un certain critère pragmatique. Notons qu'il n'y a évidemment aucun critère exogène pour juger de cette coordination ; la compatibilité/cohérence entre deux propositions est tout entière établie par l'improvisateur concerné qui décrète que ces deux propositions fonctionnent ensemble, dans le contexte donné. La situation est évidemment fort différente dans le cas d'une improvisation collective

qui utilise un référent comme point de départ : ainsi, dans le cas d'une improvisation jazz sur grille, la coordination entre l'arpège du pianiste et le fragment mélodique du saxophoniste sera évaluée, par exemple, en fonction de l'harmonie qui est censée être exprimée à ce moment-là de la grille ; et au-delà de cette grille, la coordination est évaluée en fonction du monde idiomatique dans lequel s'inscrit le référent (dans le cas d'une grille de jazz, le système tonal, le plus souvent). Il y a donc une double série de critères de coordination : les critères internes au référent et les critères relevant de la tradition et/ou de l'univers esthétique dans lesquels s'inscrit ce référent[231].

Nous avons essayé de représenter clairement le fait que, dans l'improvisation collective libre, des éléments « objectifs » de coordination (le partage par plusieurs faisceaux d'un nombre plus ou moins élevé d'objets, de processus, ou bien l'existence de rapports de complémentarité entre ces mêmes processus ou caractéristiques acoustiques), exprimés par $I(t,k_0)$, sont subordonnés à une appréciation non seulement subjective, mais de plus très variable selon les moments de l'improvisation : c'est le rôle du seuil $A(t,k_0)$. Cette problématique n'est guère originale en musique contemporaine, où l'artiste peut créer en même temps une œuvre et le système dans laquelle sa cohérence est à rechercher. Mais ici la difficulté est accrue par le fait que cette création se veut collective.

Un des grands enjeux auxquels sont confrontés les improvisateurs, c'est donc qu'il y ait une certaine corrélation entre les divers $A(t,k)$, c'est-à-dire qu'il y ait un horizon intersubjectif dans lequel se déploie cette mesure de la coordination (qui rappelons-le, est donnée par le rapport entre $I(t,k)$ et $A(t,k)$). C'est presque d'une méta-coordination qu'il s'agit : l'important, c'est que les musiciens soient bien d'accord sur les moments où ils pensent que les diverses propositions sont coordonnées et ceux où ils pensent qu'elles ne le sont pas. Si tel n'est pas le cas, alors on obtient typiquement ces improvisations dont on se dit après coup que « les musiciens ne se sont pas trouvés », ou que « ça n'a pas pris ». Les exemples de telles improvisations collectives libres sont nombreux : imaginez qu'un des musiciens ait un seuil $A(t,k_0)$ globalement très bas (et donc souhaite presque uniquement des rapports de type 1, c'est-à-dire des rapports d'imitation entre les discours) et que l'autre ait un seuil $A(t,k_1)$ globalement plus élevé : quand le second musicien essayera d'établir des rapports de contraste (permettant d'introduire un rapport d'interaction simple du type voix accompagnante/voix soliste), le premier musicien considérera que les discours ne sont plus

[231] Ainsi, quand Stockhausen faisait interpréter à des musiciens les pièces de musique intuitive *Aus den Sieben Tagen* (improvisations à partir de textes plus ou moins poétiques), dont le référent est on ne peut plus lâche et peu contraignant, il est bien évident que l'horizon esthétique visé restait la musique de Stockhausen, et non les gigues écossaises…

coordonnés, ne fonctionnent plus ensemble, et imitera à nouveau le discours du second musicien, se méprenant ainsi complètement sur la direction musicale et le schéma d'interaction que celui-ci voulait introduire dans l'improvisation.

7. Coordination des discours et forme globale de l'improvisation

Quel est le rôle de ce compteur dans la génération de nouveaux faisceaux ? À chaque fois que k_0 prend une nouvelle décision (c'est-à-dire à chaque fois qu'il déclenche un nouveau faisceau d'événements, et donc à chaque fois qu'il perçoit une variation notable), il effectue un test de coordination qui mesure le rapport entre $I(t_i,k_0)$ et $A(t_i,k_0)$.
Si $I(t_i,k_0) > A(t_i,k_0)$, alors :

1) $E_{i+1}(k_0)$ est décidé de manière à faire diminuer $I(t_i,k_0)$ jusqu'à une valeur inférieure à $A(t_i,k_0)$, le moyen privilégié étant de multiplier les articulations entre $E_{i+1}(k_0)$ et les $E_{j(k)}(k)$ de type 1 ou 2, au détriment des articulations de type 3 ou 4. L'improvisateur dans cette situation est donc souvent amené à prendre une décision de type interruptif.
2) Néanmoins, l'improvisateur k_0 doit tenter de concilier la logique de la coordination et la logique de conduite de son propre discours. Cela se fait par interpolation $F(t_i, t_{i+1})$ entre les composants saillants des tableaux $\boldsymbol{O}(i,k_0,k_0)$, $\boldsymbol{C}(i,k_0,k_0)$, $\boldsymbol{P}(i,k_0,k_0)$ et ceux de $\boldsymbol{O}(i+1,k_0,k_0)$, $\boldsymbol{C}(i+1,k_0,k_0)$, $\boldsymbol{P}(i+1,k_0,k_0)$ respectivement. Soit $D(k_0)$ la durée maximale pour laquelle l'improvisateur k_0 tolère $I(t,k_0) > A(t,k_0)$; alors cette interpolation $F(t_i, t_{i+1})$ comprend un nombre n d'étapes (avec $n=0$ s'il n'y a pas du tout d'interpolation, c'est-à-dire de transition musicale, mais au contraire une brusque interruption) tel que $[t_i ; t_{i+n}] < D(k_0)$.
3) Bien sûr, si k_0 est à l'origine de cette importante hausse de $I(t_i,k_0)$ (en ayant privilégié des rapports de type 4), il est probable qu'il attendra au maximum (tel que donné par $D(k_0)$) pour que les autres improvisateurs « rétablissent » eux-mêmes la coordination (mais ce cas est en réalité limite, car pour un improvisateur dans cette situation, $A(t_i,k_0)$ a une valeur très élevée).

Si $I(t_i,k_0) < A(t_i,k_0)$, alors le processus de décision de $E_{i+1}(k_0)$ est enclenché selon les modalités suivantes :

1) L'improvisateur k_0 considère que son discours actuel est suffisamment coordonné avec celui des autres improvisateurs ; priorité est donc donnée à $E_i(k_0)$ quant à la genèse de $E_{i+1}(k_0)$ (c'est-à-dire que la priorité est donnée à la poursuite de la logique du discours musical de l'improvisateur k_0).
2) $E_{i+1}(k_0)$ est généré d'après $E_i(k_0)$ par association par similitude, association par contraste ou par interruption et enrichi de certains composants saillants issus des $\boldsymbol{O}(i,k_0,k)$, $\boldsymbol{C}(i,k_0,k)$ et $\boldsymbol{P}(i,k_0,k)$.

En fait ce test de coordination est probablement fait de manière continue par l'improvisateur ; il est l'un des objets principaux de son *monitoring*. On peut donc supposer que ce soit aussi l'échec de ce test de coordination qui provoque une nouvelle prise de décision (de même que la détection d'une variation pertinente pouvait amener l'improvisateur à prendre une nouvelle décision).

On touche ici un point nodal de toute improvisation collective libre : la double exigence qui incombe aux improvisateurs de produire un discours d'une certaine cohérence interne et de coordonner ce discours aux discours concurrents. Il faut donc que coexistent la logique de conduite du discours individuel (ceci est lié principalement à l'idée de développement et à la nature des enchaînements de faisceau à faisceau) et la logique de coordination. Bien sûr, on imagine bien que ces deux logiques peuvent être parfois contradictoires, ce qui amène forcément l'improvisateur à privilégier l'une ou l'autre : autrement dit, les solutions apportées par le *monitor* aux deux problèmes de continuité peuvent être strictement concurrentes. De plus, même quand il n'y a pas de contradiction, l'attention portée au maintien de ces deux exigences (le suivi de son propre discours/ la pertinence de la coordination de celui-ci avec les discours des autres) constitue une charge cognitive très lourde, qui vient s'ajouter aux difficultés propres à l'improvisation (l'imagination en temps réel d'un discours que rien ne vient informer en amont et la réalisation instantanée de ce discours) et à l'exécution instrumentale (le contrôle de la motricité, de la justesse, de l'assise rythmique…).

Cela signifie bien sûr qu'une hiérarchie se crée pour le traitement cognitif des différentes tâches, et notamment en ce qui concerne le contrôle cognitif de la double logique du discours. Une hypothèse que l'on peut vérifier empiriquement, c'est qu'un improvisateur aura tendance à privilégier la logique de conduite de discours au détriment de la logique de coordination, d'où la solution si fréquente de l'interpolation lors de la détection d'une erreur de coordination (cf. *infra*, Quatrième partie, Protocoles III et IV), qui témoigne bien d'une relative tolérance à la non-coordination. Cette double logique de l'improvisateur a

évidemment partie liée avec le double *monitoring* que nous évoquions précédemment. On peut supposer que, selon les moments, l'improvisateur privilégie plutôt l'un ou l'autre des *monitorings*.

Il peut y avoir une alternance du type :

1) Le musicien prend une décision : toute son attention est dévolue à son propre discours.
2) Au fur et à mesure que le plan d'action se réalise, l'attention du musicien se reporte sur les discours des autres musiciens. En effet, la réalisation du plan d'action est confiée de manière privilégiée aux organes périphériques (musculaires, par exemple).

Notons que nous pourrions aussi imaginer très exactement l'inverse : c'est-à-dire que la production de son discours accapare tellement l'improvisateur, que son attention se porte presque exclusivement sur cela, à l'exception des moments de prise de décision, où il reprend contact avec le discours des autres pour effectuer un test de coordination. Les deux visions ne sont peut-être pas irréconciliables : cela dépend en fait probablement de la nature du discours de l'improvisateur.

Il faut donc combiner cette idée (très locale) avec des phénomènes d'allocation d'attention plus globaux. En fonction de la place qu'occupe un musicien dans le dispositif d'interaction de l'improvisation, il est évident qu'il n'aura pas la même manière de répartir son attention. Typiquement, un musicien en position de soliste (envoyant beaucoup d'information, disons) attribuera plus d'attention à la production de son discours, et par là même sera moins sensible aux indications venant d'autres discours. Inversement, un musicien en position d'accompagnateur (envoyant peu d'informations) pourra plus facilement écouter les autres discours. Selon l'intensité des *monitorings* respectifs, sans doute liée à la quantité d'information produite, l'improvisateur ne privilégiera pas la même logique d'improvisation (de coordination ou de conduite du discours).

De manière générale, on peut considérer que des tests de coordination successifs (dont l'objet est d'évaluer le rapport entre $I(t_i,k_0)$ et $A(t_i,k_0)$) viennent ponctuer et perturber la production et le contrôle du discours individuel.

Cela nous permet aussi d'expliquer un mouvement formel qui est absolument classique en improvisation collective libre, dès que cette dernière s'étend sur une certaine longueur. Nous avons déjà évoqué les critiques de Boulez (1975) sur l'improvisation collective libre. Rappelons que Boulez semble penser que toutes les improvisations partagent la courbe formelle générale repos-excitation-repos-excitation-repos… Si le ton est volontairement polémiste (Boulez voit dans l'improvisation de groupe une sorte de psychanalyse collective, ou encore une trace des phénomènes de transe propres à certaines sociétés primitives), on peut

néanmoins reconnaître que Boulez a justement observé une quasi-constante, du moins si on se donne la peine de la reformuler : beaucoup d'improvisations collectives libres ont en commun cette *alternance* entre deux types de phases, les phases où la coordination est effective, et les phases où elle ne l'est plus ; ou disons des phases où les improvisateurs semblent se retrouver sur un certain nombre d'éléments ; et des phases où l'autonomie des discours semble maximale, et où l'entropie semble guetter par surcharge d'informations concurrentes. La raison en est fort simple : tant qu'un improvisateur pense que son discours est coordonné avec les propositions musicales des autres, il aura tendance à favoriser le développement de son propre discours au moment de la génération d'un nouveau faisceau, c'est-à-dire qu'il va poursuivre l'idée musicale, acoustique ou cinétique précédente, en la répétant à l'identique, parfois, en la variant légèrement ou sensiblement, souvent. Chaque improvisateur suivant la même logique, de proche en proche, les discours s'autonomisent de plus en plus (les rapports de type 3 vont se faire plus nombreux) et la coordination entre ceux-ci se fait de plus en plus fragile. De sorte que plus on avance temporellement dans une séquence donnée, plus la probabilité de $I(t_i,k) > A(t_i,k)$ augmente. On arrive alors typiquement à des moments de chaos où des idées divergentes sont en concurrence directe, jusqu'à ce que la re-coordination s'effectue et qu'une nouvelle période de développement commence. On peut noter par ailleurs que les périodes de stase sont assez rares dans l'improvisation collective libre, et donc tout aussi rares les improvisations qui ont une évolution « saltatrice » (où les mutations sont brutales et soudaines). Deux raisons possibles à cela : la première, c'est que beaucoup d'improvisateurs sont marqués par la tradition occidentale classique où la notion de développement du matériau musical (moyen privilégié d'unifier et de rendre cohérent le discours) est cardinale (bien sûr, ceci est à nuancer, si l'on se réfère à des improvisations dont les acteurs sont influencés par un certain minimalisme, comme c'est le cas pour la scène scandinave de l'improvisation libre) ; la seconde, plus intéressante, est aussi plus spécifique au mouvement même de l'improvisation collective libre : introduire une variation, même minime, constitue le seul moyen non seulement de rendre transparente la génération d'un nouveau faisceau, mais surtout, et c'est ce corollaire qui est important, de manifester publiquement qu'on a bien enregistré et pris en compte le nouveau faisceau. C'est ce besoin de communiquer des *preuves* d'interaction qui aboutit au mouvement d'ajustement permanent déjà mentionné et à cette logique de développement concurrent des discours que nous venons d'évoquer.

8. Anticipation et coordination des improvisateurs

Nous n'en sommes malgré tout qu'à la moitié du chemin. En effet, nous avons montré comment les faisceaux d'événements produits par les autres musiciens informaient la décision d'un improvisateur lors du choix d'un nouveau faisceau ; nous avons même montré que l'évolution de ces mêmes faisceaux pouvait également *provoquer* cette prise de décision, et donc éventuellement interrompre le faisceau d'événements actuellement exécuté. C'est-à-dire que nous avons explicité la nature interactive de cette prise de décision ; néanmoins, si l'on revient à notre équation (3), il apparaît que nous n'avons pris en compte que deux des trois dimensions temporelles concernées : le passé (via le rôle dévolu à la mémoire de long terme M, ici élargie à la cognition de tous les faisceaux d'événements passés, quelle que soit leur origine) et le *quasi-présent* du moment de la décision du faisceau $E_{i+1}(k_0)$ (via la prise en compte de $E_i(k_0)$ et des $E_{j(k)}(k)$, dont on a vu le mécanisme par lequel l'improvisateur k_0 les identifiait) ; mais il manque à cette formalisation une dimension essentielle de l'improvisation collective libre : la représentation des capacités d'anticipation dont sont censés faire preuve les agents. Ce sont les actions probables à venir qu'il attribue aux autres improvisateurs qui informent aussi grandement la décision d'un improvisateur.

La définition d'ensemble (4), qui divise l'improvisation en un certain nombre de séquences comprenant des faisceaux d'événements aux traits musicaux, acoustiques ou cinétiques partagés, peut nous aider à différencier les enjeux des anticipations à l'œuvre dans l'improvisation collective libre. En particulier, nous pensons que là où cette anticipation est cruciale, conformément à notre représentation concaténationniste de l'improvisation, c'est lors des articulations formelles qui marquent le passage d'une séquence N à une autre. Cette vision, certes importée de l'improvisation solo, n'en devient pas pour autant caduque appliquée à l'improvisation collective : on voit bien en quoi l'adéquation à ce modèle est plus exigeante dans le cas d'une improvisation collective, mais les exemples d'improvisations réussies à cet égard sont suffisamment nombreux pour qu'on puisse tenter d'en rendre compte.

L'anticipation, par l'improvisateur k_0 des faisceaux d'événements produits par les improvisateurs k, doit intervenir à trois niveaux : le type de génération choisie (par association ou par interruption), le moment de la génération du nouveau faisceau, et le contenu de ces faisceaux (tel que représenté par les tableaux $\boldsymbol{O}$, $\boldsymbol{C}$ et $\boldsymbol{P}$). Ces deux dernières anticipations correspondent à deux types de problèmes de coordination différents : un problème de

coordination temporelle et un problème de coordination musicale (au sens large du mot). Notons évidemment que ces problèmes de coordination se posent surtout dans le cas d'une génération par interruption.

Il faut revenir encore une fois sur notre notion de coordination. Si l'on suppose que cette appréciation intersubjective de la coordination des discours que nous avons discutée ci-dessus n'est pas un horizon chimérique, alors on peut également spécifier ce que signifie la coordination des improvisateurs. Notons que l'accord (relatif, évidemment) sur ce qui fait la coordination des discours est une condition nécessaire pour qu'on puisse parler d'une coordination des musiciens. Si cette condition n'est pas satisfaite, les improvisateurs ne parviendront jamais à se coordonner, parce que leurs préférences seront *a priori* divergentes, voire irréconciliables.

Dans notre cas, se coordonner signifie donc choisir une stratégie musicale de telle sorte que l'ensemble des stratégies musicales choisies par les différents improvisateurs produise un résultat musical globalement, bien que diversement, apprécié par les improvisateurs c'est-à-dire un résultat où les discours musicaux eux-mêmes sont coordonnés.

Le cadre théorique du problème de coordination que nous avons présenté précédemment va nous aider à envisager les divers processus d'anticipation à l'œuvre dans l'improvisation collective libre. Cette capacité à anticiper le discours des autres, et à être sensible au *feedforward*, est sans doute un des marqueurs d'expertise de l'improvisateur chevronné. Selon Pressing, dans un article plus tardif[232], le *feedforward* (modification de l'état d'un système par l'anticipation que fait ce système des données d'entrée à venir) est absolument essentiel au processus d'improvisation :

> « Le *feedforward*, eu égard à l'environnement (les autres improvisateurs par exemple), implique l'élaboration d'un modèle prédictif d'actions. C'est une dimension essentielle de la compétence d'improvisation car il s'avère que l'échelle temporelle du *feedback* est bien souvent trop lente pour permettre une réponse adaptée. En fait, nous répondons plutôt (du moins en partie) à ce que nos modèles internes prédisent des actions de nos co-improvisateurs[233] » (Pressing 2002, p. 24).

On ne saurait mieux indiquer l'importance de l'anticipation : en effet, il ne faut pas oublier que le *feedback* est forcément doté d'une inertie supplémentaire dans l'improvisation collective où le contrôle s'exerce à la fois sur son propre discours et sur le discours des

[232] PRESSING, Jeff, « The Physicality and Corporeality of Improvisation », *Sounds Australian*, n° 59, 2002, pp. 22-24.

[233] « feedforward with respect to the environment (other performers, for example) implies some predictive model of action in the world. This is an essential part of improvisation skill, for it turns out that the time scale for feedback is very often too slow to allow adaptive responsive action. Rather, we often respond (at least in part) to what our internal model of our co-performers predicts they are likely to do ».

autres ; or, on l'a vu, ces tâches sont cognitivement concurrentes, et c'est souvent le contrôle de son propre discours qui prime, d'où une réactivité moins accrue aux propositions des autres improvisateurs. Le *feedforward* est alors censé pallier cette relative inertie en procurant à l'improvisateur des anticipations correctes de l'état futur de l'improvisation. On voit bien toutefois que les modèles prédictifs sur lesquels repose le *feedforward* sont beaucoup plus difficiles à mettre en place lors d'une improvisation libre qui ne repose pas sur un référent musical.

On peut en fait ramener très formellement le problème de l'anticipation dans l'improvisation collective libre à un choix entre deux possibilités. Ces anticipations sont en partie liées aux *objectifs* en cours de l'improvisateur, bien qu'elles puissent aussi dépendre de l'analyse différentielle (permettant de repérer les *marqueurs formels*) de tel ou tel faisceau. On suppose qu'à t_i, l'improvisateur k_0 est dans la situation $I(t_i,k_0) < A(t_i,k_0)$:

A) k_0 suppose que la plus grande partie des $E_{j(k)+1}(k)$ sera générée par association. L'improvisateur k_0 peut parvenir à cette conclusion sur la base de sa propre mesure de la répétition $Z(t_i,k_0)$, inférieure au seuil de tolérance $L(t_i,k_0)$, rapport qu'il suppose être de même nature pour les autres improvisateurs k, et sur l'abondance des rapports de type 1 et 2 (signe de développement d'une idée musicale). Il peut alors choisir de générer $E_{i+1}(k_0)$:

   a) Par association ; il suppose que ce choix n'altèrera pas trop la valeur de $I(t_i,k_0)$, puisqu'il anticipe tout au plus l'inversion des rapports de type 1 et 2[234] (selon le type de génération par association choisi par les improvisateurs), ce qui n'entraîne pas de modification profonde de la nature du discours collectif. L'improvisateur k_0 tente alors de coordonner les composants saillants des tableaux $\boldsymbol{O}(i+1,k_0,k_0)$, $\boldsymbol{C}(i+1,k_0,k_0)$ et $\boldsymbol{P}(i+1,k_0,k_0)$ aux composant des $\boldsymbol{O}[j(k)+1,k,k]$, $\boldsymbol{C}[j(k)+1,k,k]$ et $\boldsymbol{P}[j(k)+1,k,k]$ en essayant d'anticiper ces derniers ; le *modèle prédictif* fonctionne ici à plein puisque l'improvisateur peut supposer par hypothèse que l'essentiel des composants vont être reconduits. C'est un problème de coordination musicale. On peut alors supposer que les improvisateurs dans cette situation se conforment plutôt à la théorie de la hiérarchie cognitive pour assurer la coordination ; ils s'imaginent

[234] Ainsi si $E_{i+1}(k_0)$ est généré par association par similitude, que $E_i(k_0)$ était dans un rapport de type 1 avec $E_{j(k)}(k)$, et que $E_{j(k)+1}(k)$ est généré par association par contraste, $E_{i+1}(k_0)$ est dans un rapport de type 2 avec $E_{j(k)+1}(k)$.

donc être les seuls à essayer d'anticiper le comportement de leurs co-improvisateurs (conformément à l'hypothèse d'asymétrie cognitive qui fonde ce type de raisonnement). Pour le dire autrement leur raisonnement repose alors essentiellement sur un modèle prédictif et non sur l'établissement d'une procédure de raisonnement collectif (le raisonnement d'équipe).

b) Par interruption ; il souhaite alors augmenter la valeur des $I(t_i,k)$ en renversant les rapports de type 1 ou 2 en rapports de type 3 ou 4. L'improvisateur peut souhaiter cette interruption, susceptible de faire basculer le groupe dans une nouvelle séquence, sur la base interne de ses propres objectifs, ou plus probablement parce qu'il a perçu un marqueur formel (une variation subite d'un paramètre du discours, par exemple) propice à une articulation collective[235]. L'improvisateur peut souhaiter deux choses différentes :

   1) Ou bien maintenir la logique de coordination tout en faisant surgir une nouvelle voix, en enrichissant la texture, en multipliant les plans (privilégier les rapports de type 3) ; c'est un problème de coordination musicale, mais affaibli car ne reposant pas sur la manipulation des composants saillants des tableaux $\boldsymbol{O}[j(k)+1,k,k]$, $\boldsymbol{C}[j(k)+1,k,k]$ et $\boldsymbol{P}[j(k)+1,k,k]$ mais sur leur correcte identification (pour établir cette relation de complémentarité propre au rapport de type 3).
   2) Ou bien au contraire susciter l'interruption (voire l'avortement) des faisceaux $E_{j(k)+1}(k)$ (en tentant d'établir des rapports de type 4) pour amener la situation $I(t_{j(k)+1},k) > A(t_{j(k)+1},k)$. L'improvisateur k_0 *ne tente pas* alors de coordonner $E_{i+1}(k_0)$ aux divers $E_{j(k)+1}(k)$; au contraire, il espère provoquer une rupture formelle conduisant à l'avènement d'une nouvelle séquence, dont les composants saillants peuvent être principalement déterminés par $E_{i+1}(k_0)$, mais pas forcément[236]. C'est une situation de tentative d'imposition.

[235] La saillance du marqueur formel permettant à l'improvisateur d'espérer qu'un raisonnement d'équipe va se mettre en place dans le groupe de musiciens.

[236] Autrement dit, le but peut être d'interrompre purement le discours, sans pour autant proposer un contenu musical propre au développement d'une nouvelle séquence. Le contenu de cette séquence à venir est alors à chercher ailleurs, soit dans ce qui précède, soit dans ce qui succède immédiatement à cette interruption. Le saxophoniste américain John Zorn est assez spécialiste de ce type d'interruption « pure ».

B) k_0 suppose que la plus grande partie des $E_{j(k)+1}(k)$ sera générée par interruption. L'improvisateur k_0 peut parvenir à cette conclusion sur la base de sa propre mesure de la répétition $Z(t_i,k_0)$, proche du seuil de tolérance $L(t_i,k_0)$, rapport qu'il suppose être de même nature pour les autres improvisateurs k, et sur l'abondance des rapports de type 3 (signe musical probable de la désagrégation à venir, par accumulation de tension, de la séquence de faisceaux actuelle). Il peut alors choisir de générer $E_{i+1}(k_0)$:

a) Par association ; ce cas est peu probable (puisque cette décision semble peu cohérente par rapport à l'anticipation qui a été faite) sauf si :

1) L'improvisateur k_0 veut réaliser un effet de tuilage (au détriment de la clarté de la rupture formelle). On peut interpréter cela comme un rapport de type 3. Il s'agit d'un problème de coordination musicale affaibli ;

2) Ou bien il est persuadé qu'il faut encore rester dans cette séquence de faisceaux (c'est-à-dire que $Z(t_i,k_0) < L(t_i,k_0)$), *ne tente donc pas de coordonner* $E_{i+1}(k_0)$ aux $E_{j(k)+1}(k)$, et espère que la séquence de faisceaux reste premièrement déterminée par $E_i(k_0)$. Ce dernier cas est le pendant inversé du cas Ab2, et constitue comme lui une situation de tentative d'imposition.

b) Par interruption : l'improvisateur k_0 tente alors de coordonner son interruption à celle qu'il pressent chez les autres improvisateurs. Il essaye de réussir cette coordination à la fois *temporellement* (prise de décision simultanée, ou quasi-simultanée[237]) et *musicalement* (en anticipant les composants saillants des tableaux $\boldsymbol{O^{\alpha}}$, $\boldsymbol{C^{\alpha}}$ et $\boldsymbol{P^{\alpha}}$ de la prochaine séquence de faisceaux d'événements), dans le but de rendre la plus lisible possible l'articulation formelle entre N^{α} et $N^{\alpha+1}$. Ce problème de coordination nécessite la prise en compte d'une forme de raisonnement spécifique afin de déterminer le moment et la nature de ces changements de séquences : le raisonnement d'équipe. C'est ce raisonnement spécifique qui permettra la coordination commune sur certains aspects saillants du discours musical, aspects qui, à notre sens, jouent le rôle de véritables

[237] La question de la simultanéité dépend du type de musique produit ; si on est dans un temps isochrone, où une pulsation est prise comme référent commun par les musiciens, alors la simultanéité de la coordination n'est pas un vain mot. Il s'agira par exemple de changer d'harmonie au moment très exact de la battue de cette pulsation. Mais ce cas est plutôt rare puisque l'improvisation libre a tendance à s'affranchir de toutes les périodicités trop évidentes ou culturellement marquées, et que les discours y sont souvent non pulsés. C'est alors d'une exigence de quasi-simultanéité qu'il s'agit, qui doit se traduire par un temps de réaction extrêmement bref, manifestation de l'anticipation réussie.

points focaux. Ce sont les marqueurs formels que nous évoquions précédemment, et dont nous allons détailler le rôle dans la Troisième partie ci-dessous, qui vont permettre la réussite de la coordination temporelle, et donc rendre sensibles la pertinence et la cohérence des articulations et enchaînements entre les séquences musicales. Nous faisons l'hypothèse supplémentaire qu'il existe un lien privilégié entre ces marqueurs formels et les points de coordination ; il y a en effet probablement des effets de transferts de saillance qui permettent de passer du marqueur formel (événement différencié) à la coordination collective du groupe sur une proposition se trouvant dans l'entourage immédiat de ce marqueur formel.

Cette brève formalisation (appelant à terme un véritable modèle) des processus cognitifs inhérents au musicien en situation d'improvisation collective libre en reste évidemment à un niveau extrêmement général ; en même temps, son abstraction renvoie directement à celle de l'objet qu'il est censé capturer, « l'improvisation collective libre », qui n'a pas non plus de déterminations musicales extrêmement précises. Il nous a permis néanmoins d'identifier quelques constantes probables dans les processus cognitifs mais aussi proprement musicaux qui régissent ce type de production musicale.

Nous nous proposons maintenant de faire travailler ce cadre théorique sur des objets musicaux déterminés, en tentant d'analyser quelques performances d'improvisation collective libre, avec le souhait de mettre en évidence les principaux éléments discutés lors de ces deux premières parties.

TROISIÈME PARTIE : Analyse de quelques improvisations collectives libres

Nous souhaitons ouvrir cette partie, consacrée aux analyses approfondies de six improvisations collectives libres, en présentant l'improvisation qui a déclenché le mouvement de réflexion à l'origine de ce travail. C'est en effet à l'écoute de cette improvisation, enregistrée par notre propre ensemble « Les Emeudroïdes », que certaines des idées présentées précédemment (saillance de certaines propositions, forme séquentielle de l'improvisation, présence des marqueurs formels, processus d'interpolation…) se sont imposées. L'improvisation étant de plus particulièrement longue, nous avons pu y trouver de multiples configurations présentant tour à tour la plupart des aspects problématiques de ce genre de situation.

Le plus simple est de présenter en détail cette improvisation, avant de mettre au jour les mécanismes de constitution formelle qui y président. Nous essayerons ensuite d'approfondir les intuitions issues de cette description préliminaire avec un corpus, analysé de manière plus systématique, constitué de cinq improvisations tirées de différentes éditions du festival *Company Week*, déjà évoqué à maintes reprises.

A/ En guise d'introduction : Auto-analyse de « October 21:36 »

Il peut sembler curieux de procéder ainsi à une auto-analyse, mais il y a au moins deux raisons à cela : d'abord une raison méthodologique : j'ai évidemment un accès privilégié aux prises de décision qui ont été les miennes au cours de cette improvisation ; ensuite une raison génétique évoquée ci-dessus : c'est suite à l'enregistrement de cette improvisation, et à sa réécoute critique immédiate, accompagnée de commentaires écrits, que me sont venues quelques unes des idées développées dans ce texte[238]. Enfin, pour finir sur une note plus personnelle, il s'agit sans doute de la réalisation la plus achevée de mon ensemble « Les Emeudroïdes » dans le domaine de l'improvisation libre, et je trouvais nécessaire que cet autre aspect de mon travail puisse rejoindre à un moment donné les réflexions théoriques développées ici. Je peux d'autre part m'appuyer sur quelques précédents, puisqu'il n'est pas rare (et c'est un euphémisme) que ceux qui écrivent sur l'improvisation soient aussi des praticiens, et n'hésitent pas à aborder leur propre pratique dans leurs analyses (voir par exemple Borgo 2005).

1. Circonstances de l'enregistrement

Le groupe « Les Emeudroïdes »[239] est un quartet formé en 2002, constitué de musiciens classiques issus du CNSMD de Lyon : l'envie de départ était plutôt de former un groupe de jazz, ou en tout cas pouvant se revendiquer de cette tradition, s'exprimant par des compositions originales. Il ne s'agissait donc en aucun cas d'un groupe d'improvisation libre, même si bien sûr des plages d'improvisation (soliste ou collective ; libre ou informée par un contenu, harmonique, rythmique… préalable ; sur support électroacoustique ou purement instrumentale) apparaissaient presque systématiquement au sein de nos compositions. Toujours est-il que ces improvisations, aussi libres soient-elles, étaient toujours cadrées (ce qui venait avant ou après était connu) par l'environnement compositionnel. Par ailleurs, chacun d'entre nous pratiquait l'improvisation libre dans d'autres contextes.

En 2007, nous avons rencontré le contrebassiste Jérémy Bruyère qui, contrairement à nous, était originairement un musicien de jazz, découvrant après coup le monde de la contrebasse

[238] Étant donné le caractère personnel du paragraphe qui suit, nous nous permettons de passer à la première personne du singulier.

[239] Clément Canonne, piano ; Roméo Monteiro, percussions ; Nicolas Nageotte, saxophones ; Joris Rühl, clarinettes.

classique et contemporaine. Au même moment, le compositeur allemand Heiner Goebbels nous proposait d'enregistrer quelque chose pour le tout nouveau label *Neos Music*, sous la direction d'un autre compositeur, Jens Joneleit[240]. Nous avons donc préparé cet enregistrement avec J. Bruyère dans l'optique habituelle du groupe, articulant composition et improvisation. Toutefois le producteur Jens Joneleit voulait absolument que, outre cet album de « compositions », nous enregistrions un album d'improvisation libre. Le deuxième jour de studio, nous nous sommes donc attelés à cette tâche, partant d'idées extrêmement simples, un mot ou deux (*fast swing*, une ballade, un *funk*…) et proposant ensuite une improvisation collective absolument libre. Ce deuxième album fut terminé avant midi, l'après-midi étant consacré à l'enregistrement des solos de l'album de composition, et à quelques nouvelles prises. Le soir, à notre grande surprise, et alors que nous nous apprêtions à ranger les instruments, Jens Joneleit nous proposa d'enregistrer un troisième album : il s'agissait de faire une longue et unique improvisation ; si cette improvisation était jugée satisfaisante, elle ferait l'objet d'un disque ; sinon, nous avions déjà deux disques enregistrés, ce qui était plus que nous l'espérions. En fait, l'expérience fut jugée tellement concluante que cet album fut programmé pour paraître avant l'enregistrement précédent.

C'est donc dans une optique bien particulière que nous avons abordé cette improvisation : un quintet fraîchement constitué et l'obligation de faire une longue improvisation, alors que jusqu'ici, nos improvisations étaient plutôt courtes et bien cadrées par des compositions. Encore une fois, chacun d'entre nous avait bien sûr une réelle expérience de l'improvisation collective libre, mais dans des contextes, notamment esthétiques, fort différents. Ce qui, à mon sens, fait toute la réussite de cet enregistrement, c'est qu'à travers l'exigence d'improvisation totale, nous avons réussi à conserver quelque chose de la sonorité du quartet original, et qu'en même temps cette exigence nous a poussé à trouver et réaliser des choses dont nous nous croyions bien incapables. Les musiciens sur cet enregistrement sont : Joris Rühl (clarinettes, ocarina), Nicolas Nageotte (saxophones, ocarina), Roméo Monteiro (batterie, percussions, accordéon, accessoires), Jérémy Bruyère (basse électrique *fretless*) et Clément Canonne (piano, synthétiseur, ocarina).

[240] Compositeur allemand né en 1968, déjà auteur d'une œuvre importante, récipiendaire du prix Ernst von Siemens.

2. Découpage en séquences et orchestration de l'improvisation

Après ce long récit, je me propose de présenter quelques uns des aspects les plus frappants de cette improvisation[241]. La première chose que l'on remarque à l'écoute, c'est la manière dont l'improvisation est très clairement articulée en différents épisodes ou séquences aisément caractérisables[242] (cela a d'ailleurs grandement facilité le découpage du CD en cinq plages différentes[243]) :

1) Le début est caractérisé par le débit implacable de l'arpégiateur du synthétiseur, renforcé par les percussions, sur lequel se greffent le discours très rythmique du saxophone, les interventions texturales de la clarinette et le paysage harmonique de la basse électrique[244] (plage 1, de 0'00'' à 3'20'')
2) Une période de transition où s'opposent une ligne de basse extrêmement virtuose (très influencée par le style de Jaco Pastorius) et le duo saxophone-clarinette, toujours sur l'énergie rythmique de la section précédente (plage 1, de 3'20'' à 5'38'')
3) Un épisode marqué par un solo de piano (jeu direct sur les cordes, pincées) accompagné par une ambiance « venteuse » (aigus de clarinette, ocarina, effets électroniques du bassiste) et quelques interventions de basse (plage 1 de 5'38'' à 8'13'')
4) Une transition où le chant passe à la basse et où apparaît l'harmonica-jouet (capable d'une unique note) du percussionniste (de plage 1, 8'13'' à plage 2, 0'50'')
5) Une chanson « pop » avec ligne de basse très simple faisant alterner *Do* m et *Lab* M7 et solo de clarinette en mi bémol (plage 2, de 0'50'' à 4'15'')
6) Une transition chaotique et conflictuelle entre le monde précédent et les bruitages du saxophone (obtenus avec de l'eau), les clusters d'accordéon, et les bouillonnements graves du piano (plage 2, de 4'15'' à 6'59'')

[241] Les cinq plages de cette improvisation (répondant successivement aux noms de « Définition », « Proposition I », « Proposition II », « Proposition III » et « Scholie », qu'on nous pardonne le clin d'œil spinoziste !) se trouvent dans le CD-Rom au format mp3, dans le dossier « /Analyses/Les Emeudroïdes/ ».

[242] Nous resterons assez métaphorique ici, le but étant de livrer de rapides descriptions de chacunes de ces séquences.

[243] Cette volonté de découpage est née d'une frustration face à beaucoup d'enregistrements de Free jazz ou de *Free music* des années 1960-1970 où il n'y a qu'une seule plage, ce qui semble placer l'auditeur devant une unique alternative : ou bien écouter toute l'improvisation ; ou bien n'en écouter toujours que le début. Il s'agissait donc simplement de rendre la navigation au sein de l'improvisation plus pratique, non de remettre en cause son unité.

[244] Dans cet enregistrement, Jérémy Bruyère joue uniquement de la basse électrique *fretless*.

7) Un duo piano-accordéon, le piano en larges accords parcourant toute l'étendue du clavier, l'accordéon plus volontiers solistique (plage 2, de 6'59'' à 8'28'')
8) Une transition voyant la dislocation du débit instauré par le piano, sous l'effet de l'apparition de la clarinette et du saxophone (plage 2, de 8'28'' à 9'32'')
9) Un solo de basse (plage 2, de 9'32'' à 10'55'')
10) Un quartet basse, clarinette basse, synthétiseur et batterie : lente élégie ou déploration de la basse électrique, souvenir fantasmatique de blues, environné par quelque lointain *church organ* (de plage 2, 10'55'' à plage 3, 1'51'')
11) Le même quartet, mais avec du piano à la place du synthétiseur, et des gestes incantatoires et grondants dans le grave de chaque instrument (plage 3, de 1'51'' à 5'30'')
12) Un duo basse électrique-clarinette basse, virtuose et humoristique, jouant sans cesse avec une référence be-bop (les *walking bass* !) jamais établie (plage 3, de 5'30'' à 7'24'')
13) Une transition conflictuelle entre le duo précédent et les cris et crissements du trio saxophone-batterie-synthétiseur (plage 3, de 7'24'' à 9'20'')
14) Un solo de piano qui se transforme assez rapidement en duo avec la batterie, puis en trio (avec un accord obstiné de basse) : improvisation extrêmement digitale où un semblant de pulsation semble s'installer (de plage 3, 9'20'' à plage 4, 0'55')
15) Un épisode *funk*, avec une ligne de basse clairement pulsée (et en *do* mineur), la fin du solo de piano, un *chorus* de saxophone et un bref *chorus* « fusionnant » saxophone-clarinette (plage 4, de 0'55 à 5'24'')
16) Une transition, qui fait quitter le monde idiomatiquement très marqué de l'épisode précédent, plein d'énergie, vers une musique beaucoup plus sombre dominée par un accord obstinément répété au piano (plage 4, de 5'24'' à 8'04'')
17) Une séquence finale, où la musique est déjà presque éteinte, très immobile et statique, minimaliste, et où des bribes de mélodies finissent par réapparaître (plage 4, de 8'04 à plage 5, 6'00)
18) En guise de coda, la musique revient à l'ambiance très électronique et « industrielle » du début, avec notamment la réapparition du son de synthétiseur inaugural (plage 5, de 6'00 à fin)

Le second aspect à relever, c'est la variété des orchestrations : les *tutti* ne sont pas forcément la norme, laissant parfois place à des solos ou des duos ; de plus, chacun ayant plusieurs

instruments à disposition, chaque épisode se trouve caractérisé par une formule instrumentale unique.

Enfin, si un véritable son de groupe se dégage assez largement, il n'en reste pas moins que la tension est réelle entre propositions clairement idiomatiques (la « chanson pop », le « funk », d'ailleurs tous deux introduits pas Jérémy Bruyère, le seul d'entre nous vraiment issu du jazz) et explorations beaucoup plus libres : mais le tout reste dans une unité esthétique globale, celle d'un jazz libre certes protéiforme, mais encore identifiable comme tel.

Nous n'allons pas analyser cette improvisation seconde après seconde, ce qui serait bien trop fastidieux et redondant. Nous nous concentrerons au contraire sur les moments de transition, de bascule, avec toujours en tête la question suivante : comment, lorsqu'on s'est donné l'objectif d'improviser collectivement sur une très longue durée, effectuer des articulations formelles en temps réel ? Il apparaîtra que ce sont toujours à peu près les mêmes processus qui sont à l'œuvre dans ces articulations.

Il faut commencer par dire que dans le découpage que nous avons proposé ci-dessus, il y a deux sortes de séquences : des épisodes, globalement plus longs, où la musique est relativement bien définie, les rôles clairement répartis, et l'instrumentation établie ; et des transitions, globalement plus courtes, dans lesquelles ou bien les musiciens semblent se chercher, ou bien des idées conflictuelles s'opposent carrément. Le schéma formel sous-jacent est assez simple : les improvisateurs se coordonnent sur une idée qui donne naissance à un épisode ; au bout d'un certain temps, les musiciens jugent que cet épisode a assez duré : il s'agit d'en sortir et cela donne naissance à une transition ; plusieurs idées concurrentes émergent de cette transition : et il s'agit alors pour les musiciens de se re-coordonner pour donner naissance à un nouvel épisode.

3. Analyse linéaire

Étudions maintenant de manière cursive[245] les différents moments d'articulation (nous suivons très précisément le découpage mentionné ci-dessus) :

1) À 3'20'', le bassiste interrompt son travail texturo-harmonique pour entamer un jeu motivique, en imitation du saxophone. Néanmoins, cette intervention est très discrète, comme la suivante. En revanche, à 3'31'', **une nouvelle intervention de ce type se trouve clairement en dehors (dynamique plus élevée, environnement moins chargé), et peut**

[245] Cf. *infra*, « Méthodologie et présentation des analyses » pour une rapide justification de la présence de ces analyses linéaires ici.

alors être saisie comme signal : il s'agit du premier véritable nouvel élément depuis le début de l'improvisation (à proprement parler, ce n'est pas un « nouvel » élément, puisque, on l'a vu, il s'agit d'une imitation du jeu du saxophoniste ; mais c'est le changement de rôle qui est notable, que le bassiste quitte un rôle clairement « accompagnant » pour un rôle « discourant »). En tout cas, je ralentis immédiatement le débit de mon arpégiateur (peut-être avais-je déjà entrepris ce mouvement, mais si cela avait été le cas, ce fut de manière très subtile ; là, le « coup de frein » est très clairement perceptible, et on peut sans peine le relier avec l'émergence du motif de basse). Il est certain que j'attendais quelque chose qui puisse me donner cette occasion, car à mon goût (et sans doute au goût des autres aussi), la section avait assez duré ; de plus, il ne faut pas oublier que je m'étais contenté de déclencher l'arpégiateur (même si ensuite je lui applique divers filtres et modulations pendant ces trois minutes) et que j'attendais vraisemblablement de participer plus avant à l'improvisation (disons que mon seuil de tolérance à la répétition à ce moment devait être particulièrement bas ; on trouve toujours une situation trop longue ou répétitive quand on ne « joue » pas).

2) La transition qui suit est relativement chaotique : on note d'abord le **mouvement d'interpolation au synthétiseur** (un ralenti très progressif, jusqu'à l'extinction du son) qui n'aide pas à définir une situation claire (timbre peu intéressant, et disparition de la pulsation sous-jacente qui constituait une bonne partie de l'intérêt) ; **même tendance chez le percussionniste**, qui éteint aussi progressivement son jeu. **Autre mouvement d'interpolation** : le clarinettiste « se cale » très progressivement sur la figure très rythmique proposée par le saxophone baryton (tempo hérité de la section précédente) : un duo très énergique se cristallise finalement, mais qui semble plutôt un riche accompagnement qu'autre chose ; en fait, il est probable que les deux instrumentistes ont interprété l'apparition du motif de basse « en dehors » comme une volonté d'expression solistique, d'où leur maintien dans une position de texture. Mais le bassiste semble hésiter à tenir ce rôle (les phrases sont très courtes, et mettent du temps à repartir) : et quand finalement il se décide (à 4'27''), c'est pour produire une longue phrase directement issue d'un solo de Jaco Pastorius, qui semble totalement incongrue dans le contexte. **La tension stylistique est alors réelle. Comme souvent, c'est l'apparition d'un marqueur formel**[246] **qui permet de sortir de cette situation : l'apparition d'un timbre radicalement nouveau, pas encore entendu depuis le début de l'improvisation : le pincement des cordes du piano à 5'01''.** Cela coïncide d'ailleurs avec un quasi-signal d'interruption : une intervention extrêmement bruiteuse de percussion (à 5'00''), et avec la fin d'une phrase de basse (à 5'00'', repos sur le *do*). Cela singularise donc évidemment l'événement nouveau apparu à ce moment-là, qui va du coup facilement s'imposer pour donner naissance à un nouveau point de coordination. On observe encore la transition très progressive, à l'inverse d'une coupure franche : la disparition du saxophone à 5'27'' ; le bassiste qui quitte peu à peu le style pastoriussien ; le percussionniste qui s'apaise ; le clarinettiste, laissé à lui-même, qui va rester figé sur son aigu pendant assez longtemps.

3) Le passage à la transition suivante est relativement simple. À 7'43'', on a clairement une fin de phrase au piano. Cela est aussitôt souligné par la basse, qui propose un mouvement presque cadentiel (*ré-sol*) ; de plus, **il y a une coïncidence (toujours remarquable dans le contexte d'une musique non pulsée) entre ce *sol* de basse et un accord de piano. Le moment d'articulation semble évident** : j'introduis donc un nouvel élément, ou plutôt un nouveau timbre (à 7'50'') : le son traditionnel du piano. Néanmoins ce changement de timbre n'est qu'un marqueur formel : il ne dit rien sur un possible épisode à venir puisque je reste au contraire dans le même genre d'atmosphère. Mais **ce marqueur est bel et bien saisi par le percussionniste, qui utilise alors un petit harmonica-jouet, capable de produire une unique note, à 8'03''**. On sent d'ailleurs très bien la stupeur que provoque l'apparition de cette sonorité, puisque tout le monde reste immobile pendant près de sept secondes !

[246] On rappelle qu'un marqueur formel un événement acoustique, musical ou cinétique qui possède une dimension singularisante en raison d'une relation de contraste, sous quelque rapport que ce soit, avec le contexte de son apparition.

4) La sortie de cette transition, dominée par la basse et l'harmonica, se fait aussi assez facilement, puisque là encore, **un geste cadentiel signe clairement une possible fin** : alors que l'harmonica est figé sur son *do*, la basse reste sur des *sol* harmoniques répétés à partir de 8'51'' ; or ce *sol* va être souligné comme note conclusive par un coup de baguette sur la corde de *Sol*2 du piano, à 8'59''. Le bassiste surenchérit encore en ajoutant un mouvement mélodique *fa-sol* à 9'06''. Comme souvent dans ce genre de cas (où tout le monde est d'accord sur la fin de quelque chose), **c'est la première idée à être émise après cette fin qui va servir de point de coordination** : ici, c'est une simple harmonique de piano qui va jouer ce rôle. Néanmoins, j'introduis également une pulsation ; il s'agit donc d'un pur élément rythmique, sans doute en attente d'un discours mélodique (appelée par la pulsation et la polarisation), attente qui s'établit définitivement quand le bassiste entame sa ligne de basse (piste 2, 0'50'').
5) Le passage à la transition suivante est particulièrement intéressant. Pour le comprendre, il faut regarder ce qui se passe à 2'46'' (piste 2) : **alors que le clarinettiste développe son chant, un *si* sur-aigu apparaît de manière assez abrupte**. Le saxophoniste m'a confirmé depuis qu'il s'agissait vraisemblablement d'une erreur, d'un « canard », puisqu'il s'agit du même doigté que pour le *sol* une tierce en dessous (et d'ailleurs, le clarinettiste va ensuite résoudre ce *si* sur le *sol* « réel » en question). Toujours est-il que **cette note ne passe pas inaperçue : lui répondent immédiatement un *ré* grave à la basse (en dehors des notes arpégées jusque là, donc) et, un peu plus tard, quand la résolution est effectuée, les bruitages du saxophone jouant dans une bassine d'eau (à 2'54'')**. Le saxophoniste propose alors clairement un élément contrastant avec l'atmosphère « pop » qui régnait jusque là. Mais **ce couple « *si* aigu/apparition d'éléments contrastants (voire contradictoires) » va se constituer en véritable point focal ; c'est-à-dire que l'un va être joué en attente de l'autre, ce qui est un moyen privilégié d'organiser en temps réel la transition (et donc, ici, la montée progressive en tension)**. Et en effet, quand le *si* sur-aigu de clarinette revient à 4'06'', un nouveau palier est franchi dans la dissociation des éléments : nouvelle réponse dans les graves de la basse ; cluster dissonant à l'accordéon (jusque là confiné dans un accompagnement harmonique) ; et apparition du piano, grondant dans le registre grave. Le divorce étant maintenant entériné entre les deux univers (le lyrisme de la clarinette, encore parfois soutenu par la basse, un peu hésitante ; et les mouvements telluriques du piano, de l'accordéon et du saxophone), il faut quelque chose qui puisse donner un signal clair pour le début d'une nouvelle section et la sortie de cette situation très chaotique. C'est le *si* aigu de clarinette qui va jouer ce rôle : d'abord un *si* longuement tenu, une octave en dessous, à partir de 5'49'', qui provoque chez moi un jeu en accords beaucoup plus resserré (avec la main gauche uniquement, la main droite étant occupé avec le synthétiseur, ajoutant une basse grondante, mais qui est presque inaudible dans toute cette section) ; puis le véritable *si* sur-aigu, à 6'09'', qui confirme l'échappée du piano (c'est maintenant d'un véritable discours qu'il s'agit, et non d'un simple environnement) et de l'accordéon (à 6'16'') ; cette articulation finit d'être singularisée par l'attaque simultanée de la clarinette et du piano à 6'20''. À partir de là, la séquence à venir est assez clairement caractérisée (duo piano-accordéon), car ce sont ces deux instruments, et leurs propositions, qui ont été au centre de ce passage éminemment singularisé par une multitude de marqueurs formels (se renforçant entre eux). Il n'y a plus qu'à laisser se dérouler les traditionnels processus d'interpolation (arrêt progressif des autres instruments, une fois leurs propres idées terminées) pour qu'émerge vraiment le duo.
6) **La manière dont s'arrête le duo est assez claire : il ne s'agit pas vraiment d'un processus interne, mais d'un geste purement interruptif** (seuil de lassitude franchi) du clarinettiste à 8'28'', bientôt rejoint par le saxophoniste à 8'31''. On peut toutefois imaginer que le cluster subit et très violent d'accordéon, à 8'22'', alors que son discours était largement mélodique jusque là, n'est pas étranger à ce brusque changement dans l'instrumentation. Là encore, on observe des processus d'interpolation : je n'interromps pas directement mon discours au piano, mais j'introduis de plus en plus de rubato dans mon débit interne ; l'accordéoniste semble quant à lui se figer autour d'un accord. Le débit de piano s'interrompt enfin à 8'47'', laissant place à un trio pointilliste (bien que très énergique!) piano-clarinette-saxophone, bientôt rejoint par la basse et la batterie.

7) L'articulation avec le solo de basse est cette fois-ci très spontanée. Comme souvent, **il y a deux éléments à considérer : une nouvelle proposition ; et quelque chose qui contribue à la singulariser**. La nouvelle proposition : c'est le *ré* tenu à la basse à 9'30'', dans un contexte pointilliste ; ce qui la singularise, c'est la quasi-simultanéité des attaques de piano et de clarinette à 9'32''. Cet événement est le marqueur formel nécessaire à l'articulation (il se trouve d'ailleurs souligné par quelques interventions de percussions dont la valeur cadentielle est absolument non-ambiguë) ; le bassiste, auteur de la nouvelle proposition, va ensuite être laissé à lui-même pour développer son solo, autour de ce *ré* inaugural.
8) De même, la transition du solo de basse au quartet se fait très facilement : profitant de l'apparition d'effets à la basse, je me fonds dans la texture en utilisant un son d'orgue travaillé au synthétiseur (à 10'55'') ; cette entrée est immédiatement suivie par celle de la batterie (à 10'56''). **Notons que d'une manière générale, les solos sont d'un grand secours pour articuler facilement deux sections, surtout deux sections très contrastantes. En effet, outre l'intérêt propre en termes de variations d'orchestration et de densité, le solo peut diriger la musique dans une direction avec beaucoup moins d'inertie (car débarrassée de ces processus d'interpolation que nous avons eu l'occasion d'observer) qu'en situation d'improvisation collective.** Il suffit alors aux autres musiciens de revenir dans l'improvisation quand une nouvelle direction a été affirmée, et l'articulation se sera faite avec clarté.
9) On a vu que le changement suivant était essentiellement un changement d'orchestration : je quitte le synthétiseur pour le piano ; et le chant passe de la basse à la clarinette basse (les deux instruments échangeant plus ou moins leurs rôles). Regardons comment s'opère ce changement : **à 1'26'' (piste 3), clarinette basse et basse électrique émettent simultanément un *do* (la basse en harmonique). Il s'agit évidemment d'une singularité qui produit un certain effet : le *do* devient alors note polaire (des *do* apparaissent même au piano, à 1'40''). Le tout, assez cadentiel, semble appeler une articulation. Or la clarinette basse quitte brusquement ce *do* à 1'48'' ; le marqueur formel est très clair** (on a un maximum de différenciation entre la polarisation établie, et la brusquerie avec laquelle elle est quittée par le clarinettiste) et je m'en saisis pour introduire un jeu harmonique au piano (1'51''), sur lequel le chant de la clarinette basse peut commencer (à 1'53'').
10) L'apparition des grondements est également intéressante. Le clarinettiste introduit l'idée, trouvant sans doute que son « solo » s'éternise un peu. Apparemment, les autres membres du groupe partagent cette impression, puisque dès l'émergence de ce nouvel élément (à 3'44''), il est tout de suite repris en imitation par la basse (à 3'49''), la batterie (à 3'50'') et le piano (à 4'00''). **Ce genre de situation est évidemment très proche du solo de basse, puisqu'il s'agit d'un solo accompagné. Le soliste a donc une très grande latitude pour donner la direction d'un développement, sachant que sa proposition sera naturellement la plus saillante au sein du groupe, et donc qu'elle a de bonnes chances d'être suivie.**
11) La transition suivante est assez largement de mon fait (et n'est pas très complexe à examiner) : **j'impose un double geste conclusif : d'abord avec une phrase en accords tout entière tendue vers sa désinence (de 5'17'' à 5'28'') ; ensuite avec le redoublement du *mi* de saxophone, faisant du coup apparaître ce dernier comme fondamentale (à 5'30'').** La cadence est dite, il n'y a plus qu'à laisser le duo basse/clarinette basse continuer.
12) **Le duo est brutalement interrompu par un geste commun au saxophone et à la batterie digne de John Zorn** (à 7'24'' *scraping*[247] sur la cymbale et tenue dans l'aigu du saxophone, mais avec un son particulièrement sale, sans doute à l'aide d'une embouchure trafiquée). Bien sûr, la simultanéité de l'interruption n'a rien de miraculeux : les deux musiciens se sont simplement concertés du regard (leurs cabines étaient adjacentes), et j'imagine que l'un d'entre eux à donné un signal clair (par exemple une levée effectuée avec le saxophone). **Concernant les raisons de l'interruption, il faut prendre en compte, comme toujours, le seuil de tolérance à la répétition des musiciens : l'épisode dure depuis presque deux minutes**, ce qui, comparé au reste de l'improvisation, suffit à le ranger dans la catégorie des épisodes « longs » de l'improvisation ; **d'autre part, il n'y a pas précisément de**

[247] Raclement de la cymbale à l'aide de la pointe de la baguette de façon à obtenir certaines harmoniques aiguës.

développement au cours de ces deux minutes : l'idée première (une joute imitative et virtuose entre deux instruments « basse », chacun jouant de plus avec des souvenirs plus ou moins vivaces du rôle de la basse au sein d'un ensemble de jazz traditionnel) étant déjà là tout entière dès le début de l'épisode ; **enfin, il s'agit d'un simple duo, c'est-à-dire que la majorité du groupe en est absent**e, raison de plus pour aiguiser l'impatience des musiciens ne jouant pas. Concernant le moment de l'interruption, je trouve que celui-ci est particulièrement bien choisi : en effet, l'interruption intervient précisément après une phrase de clarinette relativement maladroite dans sa tentative de « swing » (à 7'14'') et qui s'achève de plus par une clausule extrêmement plate (à 7'20''). L'intervention du saxophone et de la batterie apparaît donc à la fois respectueuse (elle se situe après la fin d'une phrase, et au moment exact où une nouvelle phrase redémarre) et extrêmement ironique : la sonorité est drôle en soi, bien sûr, mais il est également loisible d'interpréter cette interruption comme un coup de sifflet venant sanctionner une erreur trop lourde et déclarer les musiciens, en quelque sorte, hors jeu.

13) **Les deux éléments (le synthétiseur est rapidement adjoint à l'élément interruptif) se superposent de manière frontale pendant un certain temps. Le geste d'interruption n'a donc pas eu véritablement *d'effet* interruptif ; il est au contraire intégré à la musique comme un niveau supplémentaire.** Nous en sommes donc revenus à la case départ en ce qui concerne le passage à un nouvel épisode. En fait, c'est de l'intérieur du duo basse/clarinette-basse que va venir la solution. Il est évident que le signal précédent a été pris en compte. La décision des musiciens de continuer quoi qu'il en soit est sans doute très heureuse puisqu'il en résulte un passage particulièrement drôle. Néanmoins, si la face acoustique (le contenu) de ce signal se trouve absorbée par la musique, sa face intentionnelle (ce qu'il impliquait sur la gestion de la forme) ne peut pas être occultée. **Les deux musiciens vont donc quitter progressivement l'atmosphère caractéristique de ce duo par un processus d'interpolation très classique** (en introduisant progressivement des éléments contrastants). Ainsi, à 8'15'', on a un premier grondement de clarinette basse très nettement en dehors ; puis à 8'18'', le duo revient à l'atmosphère initiale (*walking bass*…) ; à 8'38'', nouveau grondement de clarinette basse ; puis (à 8'40'') la ligne de basse se disloque, la pulsation s'étire, et les interventions des deux musiciens se font plus pointillistes. Je rejoins ce nouveau jeu avec des clusters dans le grave du piano (à 8'49''). Le duo est maintenant définitivement terminé : il est devenu trio et l'atmosphère s'est considérablement modifiée (même si le principe d'imitation reste au cœur des interactions). Néanmoins, la situation reste difficile, puisque le duo saxophone-batterie reste sur le même genre d'interventions, et que le trio nouvellement constitué clarinette basse-piano-basse ne semble pas avoir de direction bien précise, puisque les diverses imitations semblent rendre la situation plus statique que dynamique. D'ailleurs je m'arrête assez brutalement à 9'12'', créant un léger malaise comme en témoigne la multiplication des silences à ce moment-là. Il s'agit là de quelque chose qui arrive parfois en improvisation libre, même si c'est un peu non-orthodoxe : une idée est défaussée très peu de temps après avoir été proposée[248]. Pour que cela arrive, il faut qu'il y ait des raisons musicales fortes. J'en vois deux ici : d'une part, ce qui semblait être une solution (l'entrée du piano) pour sortir de cette longue transition aboutit en fait à l'effet inverse, rendant la musique plus statique ; d'autre part, l'instrumentation et l'atmosphère rappellent furieusement le trio « bouillonnant » qui court de 3'44'' à 5'30''. **J'introduis donc un nouveau motif,** toutefois connecté au précédent (registre plutôt grave), véloce et extrêmement bref (à 9'20''). Cela n'apparaît d'abord que comme une couche supplémentaire à la musique vraiment chaotique qui prévaut alors. Mais **à 9'26'', la batteur intègre clairement cet élément par une intervention aux toms. Le mouvement de singularisation est alors achevé : c'est la seule idée qui a attiré quelqu'un à elle !** En tout cas, cela fonctionne

[248] En effet, une des consignes les plus courantes que se donnent les groupes d'improvisation libre est de laisser sa chance à chaque idée, de la travailler et de la développer, aussi mauvaise pouvait-elle paraître à première vue : l'enjeu qu'il y a derrière, c'est bien sûr celui de l'irréversibilité de l'improvisation : on ne peut pas nier ce qui vient de se passer, prétendre qu'il n'a pas eu lieu, car ce serait l'ériger au rang d'erreur, et l'on sait bien qu'une telle chose n'existe pas en improvisation tant qu'on ne l'a pas décidé !

parfaitement comme marqueur formel d'articulation puisque les autres instrumentistes s'arrêtent immédiatement, laissant ainsi le nouveau duo constitué s'exprimer. **Néanmoins, le batteur cesse rapidement de jouer. C'est comme si son intervention n'avait été là que pour créer une « majorité » et ainsi faire basculer la musique dans une nouvelle direction.** De plus, nous avons déjà discuté des avantages du solo en termes d'articulation, et cette raison intervient sans doute ici (surtout, et ce n'est pas un hasard, à l'issue du passage le plus chaotique de l'improvisation). Il me laisse donc le temps de développer mon motif, et ne revient dans l'improvisation (à 0'15'', piste 4) qu'une fois qu'une direction claire est affirmée, ici caractérisée par une quasi-pulsation et par une polarisation autour de *sol* (*sol* qui est de plus singularisé par son émission simultanée avec un coup sec sur un tom, à 0'25'' : ceci le conforte absolument comme note polaire, comme en témoignent les retours successifs du piano sur cette hauteur et l'entrée de la basse sur cette même hauteur à 0'33'').

14) Il était important de souligner l'importance de ce *sol* pour comprendre la manière dont se fait l'entrée dans l'épisode « *funk* ». En effet, précisément au moment où la basse rentre sur ce *sol*, je quitte la polarisation pour me rapprocher lentement de *mi* d'abord (0'41'') puis de la tierce majeure *mi-sol#* (0'45''). La basse maintient le *sol* pendant tout ce temps, se retrouvant par là en situation de tension harmonique. **Le retour du *sol* comme finale (à 0'55'') est du coup perçu comme une résolution longuement différée, ce que le bassiste saisit immédiatement pour transformer cette résolution « imaginaire » en résolution véritable : installation dans un *groove* (alors qu'on était dans une musique presque pulsée, mais pas vraiment, précédemment) et dans une tonalité (*do* mineur, alors que la polarisation était fluctuante précédemment).** Ceci se fait par l'imposition soudaine d'une ligne de basse *funky* qui s'intègre néanmoins parfaitement au contexte en raison, précisément, de la double fonction de résolution qui est la sienne.

15) Sortir d'un *groove* (ou d'une polarisation, ou d'un mode…) en improvisation libre est toujours compliqué, surtout quand celui-ci s'est bien installé. Il n'y a en gros que deux moyens : l'interruption brutale (difficile à réaliser collectivement, surtout quand tout le monde participe à ce *groove*) ou la dislocation progressive (beaucoup plus facile à réaliser collectivement). C'est évidemment cette deuxième solution qui prévaut ici. **Tout le monde sait dans le groupe que le climax est atteint quand la clarinette rejoint le saxophone dans l'aigu dans un effet de fusion assez énergique : si ce climax peut être maintenu pendant un temps, il est clair qu'il ne sera pas possible d'aller plus loin et qu'il faut donc chercher une porte de sortie. Il appartient à la « section rythmique » de chercher cette sortie, car c'est elle qui est porteuse du *groove*.** Dans cette section, j'ai évidemment beaucoup plus de latitude que la basse où la batterie[249]. Je commence donc à assécher mon jeu à 4'54'' pour ne retenir que la tête du motif de basse (les deux premières notes). Le bassiste lâche ensuite un *mi bécarre* à 5'03'', évidemment en dehors de l'harmonie. Mais la basse se transforme ensuite en *talking bass* (la ligne de basse, ornée, devient un chant à part entière). Aussi, quand le *mi bécarre* revient à 5'22'', j'en profite pour quitter définitivement le *groove*, et en lieu et place de quelques accords rythmiques, je propose un accord résonnant (à 5'23''), plutôt dans le grave, en dehors de la pulsation, que je vais répéter ensuite obstinément dans son propre tempo. L'intention est confortée par le bassiste qui revient encore une fois au *mi bécarre* (à 5'28''). Les accords de piano se transforment en glas tandis que le clarinettiste multiplie multiphoniques et sons fendus qui, dans le contexte, sonnent comme autant de cris. De brefs souvenirs de la ligne « *funk* » reviennent à la basse (à 6'18'', après que la clarinette s'est définitivement brisée vers l'aigu) et parachèvent le mouvement de transition, en liant thématiquement les deux mondes. Le bassiste construit ensuite un court solo à partir de cette évocation initiale. Ce solo est d'ailleurs un peu étrange, n'ayant pas vraiment de direction claire (il est encore traversé par des quasi-citations de Pastorius, à 7'15'' par exemple). **Le bassiste signe néanmoins clairement la fin de son solo quand il rejoint très exactement le glas du piano à 7'43''. Encore une fois la simultanéité est suffisamment frappante pour**

[249] On connaît la position particulière du pianiste dans un ensemble de jazz traditionnel : à la fois membre de la section rythmique, en tant qu'exprimant l'harmonie de manière rythmique ; et hors de la section rythmique, en tant que soliste *de droit* s'exprimant par un chorus.

singulariser l'événement. Le batteur prend alors le relais sur ses toms (très discrètement à partir de 7'52'', puis, le reste de la musique s'étant éteint, plus en dehors à 8'04'').

16) **La musique va rester sur les deux caractéristiques principales de cette proposition initiale : à la frontière du silence ; et très bruiteux** (le retour des ocarinas à 0'44'', piste 5). Du reste, c'est encore une fois un solo (ici de batterie, uniquement sur les toms) qui sert à créer l'articulation entre deux épisodes. Les autres musiciens se greffent simplement dessus pour « déclarer » le début d'une nouvelle séquence collective. Un chant de saxophone baryton, très fragile, émerge d'abord. Remarquons encore une fois le marqueur formel qui précède l'entrée de la clarinette (à 2'51'') : la basse vient doubler le *mi* du saxophone à 2'46'', créant ainsi un signe d'articulation claire. Toutefois, la basse quitte aussitôt le domaine des hauteurs (revenant à un jeu percussif très en arrière-plan), pour laisser s'épanouir un duo lyrique saxophone-clarinette. **Son intervention a donc une valeur strictement formelle (créer une articulation en singularisant, par le redoublement d'une hauteur, un événement), indépendante de toute motivation musicale (puisque son intervention n'est absolument pas exploitée par la suite).**

17) La musique se vide de plus en plus de toute intention thématique, pour se transformer en mélodie de timbre très espacée. Il est alors clair pour tous que la musique est en train de s'éteindre, et qu'il s'agit là de la fin. L'apparition d'une boucle bruiteuse (réalisée par le bassiste sur sa petite boîte d'effets) à 5'24'' va permettre de conclure l'improvisation. Cette boucle est d'abord comme une simple texture, environnant un dernier sursaut lyrique autour de quelques notes (avec le retour du piano, dans l'extrême aigu). Mais après un dernier *mi* de piano (sorte de finale de ces bribes mélodiques qui viennent de s'effacer), cette texture passe au premier plan (d'autant plus que le bassiste en augmente progressivement le volume). Tout le monde comprend qu'il ne va plus rien se passer désormais, et, effectivement, rien ne se passe (en dehors de quelques imitations bruiteuses à la clarinette, qui se fondent dans la texture). Le retour progressif du son d'arpégiateur inaugural (à 6'46'') permet de créer une véritable coda, et d'éviter la traditionnelle fin des improvisations collectives libres où la musique n'en finit plus de mourir et de retourner à la pure trame. **Ce retour n'est bien sûr là que comme geste formel ; à peine a-t-il été établi qu'un *fade out* (réalisé acoustiquement) nous ramène au silence, *fade* très progressif, à l'image de cette improvisation tout entière placée sous le signe du processus.**

4. Transitions, marqueurs formels et articulations entre les séquences

Cette narration détaillée ayant atteint son terme, essayons maintenant de distinguer les différentes manières dont s'opèrent les articulations formelles au sein de cette improvisation. Nous avons vu que cette improvisation pouvait assez facilement être divisée en diverses séquences, relativement autonomes et caractérisées, reliées linéairement (de proche en proche : on retrouve donc notre idée de forme concaténée). Il s'agit maintenant de comprendre comment s'effectue le passage d'une *séquence* de l'improvisation à une autre. On comprend évidemment l'importance de ce point puisque nous avons relevé dans la partie précédente la nature profondément séquentielle de la forme improvisée.

À notre sens, une séquence contient deux « ingrédients » essentiels (c'est-à-dire définitionnels) :

1) **un certain schéma d'interaction** c'est-à-dire la manière dont les interactions se sont cristallisées, en moyenne, sur une durée longue : typiquement, qui envoie beaucoup d'information, qui en envoie peu, et la constitution de sous-équipes (qui est en interaction privilégiée avec qui) ;
2) **et un ensemble de caractérisations acoustiques, cinétiques et/ou musicales** valant, en moyenne, pour la durée considérée.

On peut considérer qu'il y a changement de séquence à chaque fois que le *schéma d'interaction* change ; ou à chaque fois que la *caractérisation* change ; ou quand les deux ont changé. Une manière de simplifier le problème (et pas forcément fausse) est de dire que, d'une manière générale, les deux ingrédients tendent à changer en même temps. C'est-à-dire qu'un changement dans le schéma d'interaction aura tendance à forcer les improvisateurs à redéfinir la caractérisation de la séquence, et réciproquement. La re-coordination qui s'effectue à chaque nouvelle séquence porterait donc sur les deux ingrédients à la fois : il s'agirait alors à la fois de trouver une nouvelle caractérisation commune, et le schéma d'interaction qui permet de l'exprimer de manière privilégiée. On remarque en fait que, dans l'improvisation en question, c'est presque toujours une modification du schéma d'interaction qui est à l'origine du changement de séquence.
En suivant Nunn (1998), on peut distinguer sept manières d'articulation entre les séquences :

1) Transition soudaine et inattendue : il n'y a pas d'effet de clôture de la séquence en cours. Une nouvelle séquence, en général contrastante, s'enchaîne directement, sans pause ni interruption.
2) Transition pseudo-cadentielle : des gestes cadentiels apparaissent dans la séquence en cours, mais ceux-ci ne parviennent pas à leur terme, c'est-à-dire à l'effet de clôture ou de conclusion. Comme dans le cas précédent, une séquence contrastante enchaîne directement.
3) Transition par climax : la séquence en cours atteint un climax mais celui-ci n'est pas résolu. Au contraire, une séquence contrastante s'ensuit plus ou moins directement. Là encore, il n'y a pas d'effet de clôture.
4) Transition par trait caractéristique commun : la durée de la transition est variable, mais celle-ci comporte un élément qui appartenait à la séquence précédente. Cet élément devient constitutif de la séquence suivante. Cette transition produit un effet de clôture.

5) Transition par modification d'un trait caractéristique : la transition est en général relativement longue car celle-ci consiste en la modification graduelle et progressive d'un des éléments précédents, permettant une redirection du flux musical. Cette transition ne produit pas d'effet de clôture.
6) Transition par fragmentation : une certaine texture, ou un certain rythme, se trouve progressivement brisé, fragmenté, entrecoupé de silence. Cette transition produit un effet de clôture.
7) Cadence interne : des gestes cadentiels conduisent la séquence à son terme, jusqu'au silence, suivi par une nouvelle séquence. Il y a bien sûr un effet de clôture. Il faut noter qu'il y a une grande imprévisibilité dans ces moments, parce qu'il n'est jamais certain que l'improvisation reparte. Autrement dit, ce genre de cadence prend toujours le risque de conduire à la fin de l'improvisation.

Ce découpage est évidemment très intéressant, et pourrait sans doute constituer un bon point de départ pour l'analyse des transitions, d'autant plus que Thomas Nunn suggère qu'on peut aussi imaginer des transitions hybrides, c'est-à-dire qui combinent différents aspects des catégories pures énumérées ci-dessus. Toutefois, cette typologie nous semble se heurter à deux problèmes :

1) D'abord, il est difficile de rencontrer ces catégories à l'état « pur », surtout dans le cas de l'improvisation *collective* libre, où des processus formels différents selon les musiciens ont tendance à se superposer. Regardons par exemple la toute première transition de notre improvisation : comment la caractériser selon le découpage de Nunn ? Le bassiste opère une prise de parole plutôt soudaine et inattendue ; le saxophoniste et le clarinettiste sont quant à eux plutôt en train de se cristalliser sur un motif directement issu de la séquence précédente ; quant au synthétiseur, il opère un ralenti très progressif du débit qui dominait la séquence précédente. C'est donc bien d'un hybride entre trois types de transition qu'il s'agit.
2) Ensuite, certaines de ces transitions s'étendent sur des durées non négligeables, de sorte qu'elles peuvent très bien acquérir le statut de séquence.

Il nous semble plus raisonnable de ramener le catalogue de Nunn, de toute façon insuffisant, puisqu'il faut sans cesse imaginer des cas intermédiaires ou hybrides, à **trois grandes catégories *d'articulation*** :

1) La juxtaposition : une séquence est arrivée à son terme « naturel » (on observe un ou plusieurs mouvements cadentiels), par le « haut » (transition par climax) ou par le « bas » (résolution, cadence interne), les improvisateurs sont donc en attente d'une nouvelle séquence. La première proposition à surgir a donc toutes les chances de caractériser en bonne partie la séquence à venir.
2) L'interruption : une séquence est en cours mais elle se trouve brusquement perturbée par un ou plusieurs improvisateurs qui introduisent *a priori* des éléments très contrastants, susceptibles de jouer efficacement un rôle d'interruption. La séquence peut ou bien être effectivement interrompue, pour laisser la place à une séquence dominée par ces éléments contrastants, ou bien continuer malgré tout, et se trouver donc superposée aux éléments contrastants.
3) L'interpolation : la séquence suivante ne s'établit que très progressivement, éventuellement à partir des éléments de la séquence précédente. Cela désigne en fait tout simplement le processus général qui est à l'œuvre dans certaines transitions dont Nunn détaille les modalités (fragmentation, transition par modification d'un trait caractéristique, transition par trait caractéristique commun).

Ainsi, selon ce découpage, nous entendons plutôt la première transition comme une tentative d'interruption (l'introduction des éléments pastoriussiens à la basse) sans effet immédiat, qui se retrouve donc superposée aux reliquats de la séquence précédente (les motifs rythmiques entrecroisés du saxophone et de la clarinette).

Ce découpage permet d'ailleurs de comprendre une ambiguïté dans notre usage du terme de « transition ». En effet, nous l'utilisons pour désigner, assez naturellement, le passage d'une séquence à une autre. Mais le fait même que ces transitions puissent être de durée fort variable peut nous amener, parfois, à vouloir ériger la transition elle-même en séquence. C'est typiquement le cas quand nous avons affaire à une interpolation ou à une interruption « avortée ». C'est pour cela que nous n'avons pas hésité, au début de cette analyse, à diviser nos séquences en *épisodes* et *transitions*. Les premiers sont des séquences caractérisées par le maintien ou le développement d'une identité ; les secondes sont des séquences processuelles, où une identité se désagrège pour laisser place à une autre. Ainsi, la partie qui s'étend de 3'20'' à 5'38'' (piste 1) est bien une séquence ; mais en tant qu'on y trouve de nombreux éléments conflictuels, et donc en raison de son caractère éminemment instable, on peut aussi considérer cette séquence tout entière comme une transition.

C'est pourquoi nous ne nous intéresserons pas spécialement dans nos analyses aux transitions mais bien plutôt aux *articulations* formelles entre les différentes séquences, fussent-elles des transitions. À cet égard, l'élément le plus remarquable mis en avant par ces analyses est sans doute la présence systématique de ce que nous avons appelé les marqueurs formels. Nous les caractérisons comme « formels » parce qu'ils sont, en un sens, vides de contenu : ils ne disent le plus souvent rien sur la nature musicale du discours improvisé. En revanche, on peut observer que les improvisateurs utilisent sans cesse des éléments saillants par rapport au contexte, comme prétexte au passage d'une séquence à une autre.

Ces marqueurs formels peuvent être de différents types :

1) **un élément différencié**, d'une manière ou d'une autre, à l'intérieur d'un faisceau d'événements (un son à hauteur perceptible au sein d'un discours bruiteux) ;
2) **un élément de type « accidentel »**, que ce soit au niveau individuel (un son mal maîtrisé) ou au niveau collectif (la simultanéité de deux attaques dans une musique non pulsée) ;
3) **un événement disposant d'une saillance immédiate** (un son très fort et brusque, par exemple) ;
4) **une articulation (contraste ou interruption)** produite unilatéralement par un improvisateur (l'entrée d'un improvisateur qui ne jouait pas jusqu'à présent).

Les musiciens pratiquant l'improvisation libre ont, de manière générale, une sensibilité à la variation exacerbée : cela s'observe notamment dans l'effort d'ajustement quasi-permanent des faisceaux à l'œuvre dans l'improvisation collective libre, qui est déjà un premier moyen de résoudre le problème de coordination temporelle. Mais certains événements acquièrent, dans un contexte donné, suffisamment de saillance (les fameux marqueurs formels) pour que les musiciens les utilisent pour opérer collectivement une articulation formelle. On comprend alors l'importance de ces événements dans le cadre qui est le nôtre, où la forme est avant tout envisagée comme séquentielle, comme une concaténation de moments liés les uns aux autres. Et il est probable que ce soit ces marqueurs formels qui fassent typiquement l'objet d'une procédure de raisonnement d'équipe dans l'improvisation collective libre. Notons que cela ne résout en rien le problème du contenu musical : sur quoi la coordination des musiciens doit-elle s'effectuer ? L'hypothèse que nous proposons, c'est qu'il existe des phénomènes de contagion entre marqueurs formels et points focaux ; c'est-à-dire que la présence d'un

marqueur formel va singulariser une proposition musicale, la constituant en point focal pour le groupe d'improvisateurs (ce dont témoigne par exemple la rapidité avec laquelle les musiciens vont se regrouper autour de cette proposition).
Dans l'improvisation qui nous occupe, on peut constater différentes manières d'opérer l'articulation séquentielle à partir de ces marqueurs formels (manières non exclusives les unes des autres) :

1) Le marqueur formel amène tous les musiciens à opérer des changements graduels, typiquement en cascade : passage de 1 à 2, de 2 à 3, de 15 à 16…
2) Le marqueur formel provoque un changement d'orchestration (retrait et/ou apparition d'un ou plusieurs improvisateurs), ces changements d'orchestration s'étageant souvent en cascade : passage de 3 à 4, de 5 à 6, de 7 à 8, de 8 à 9, de 16 à 17…
3) Plusieurs marqueurs formels sont articulés entre eux, produisant par là un effet de confirmation intersubjective : passage de 2 à 3, de 6 à 7…
4) Variante du cas précédent : le marqueur formel crée une identité mais c'est la rupture de cette identité qui va devenir saillante et fonctionner à son tour comme marqueur formel : passage de 10 à 11…
5) Le marqueur formel est lui-même l'élément saillant de coordination. C'est souvent le cas quand le marqueur formel est le fait d'un changement d'orchestration, ou d'une articulation autonome de la part d'un des improvisateurs : passage de 2 à 3…
6) Le marqueur formel permet de singulariser une proposition par un effet de contagion : passage de 5 à 6, de 6 à 7, de 8 à 9, de 13 à 14…

Ces événements sont essentiels pour comprendre la dynamique d'une improvisation collective libre. En effet, les musiciens font sans doute le pari d'une certaine *transparence* de la saillance qui caractérise en propre le marqueur formel ; elle est la seule à pouvoir prétendre devenir une connaissance commune (tout le monde a remarqué tel événement, et tout le monde sait que tout le monde l'a remarqué). Et dans une musique dont le devenir est sans cesse incertain, et où les denrées musicales communes sont presque inexistantes, on comprend bien le rôle quasi-signal que peuvent jouer de tels événements. C'est en tout cas cette transparence, ouverte à l'intersubjectivité qui autorise la mise en place d'un véritable raisonnement d'équipe.
Nous nous proposons maintenant, pour compléter ces remarques de considérer un corpus de cinq improvisations tirées des *Company Weeks* de Derek Bailey pour décrire quelques

grandes caractéristiques du phénomène qui nous intéresse ici. Mais présentons d'abord ce festival exceptionnel à plus d'un titre.

B/ Les Company Weeks

Le guitariste Derek Bailey, pionnier de l'improvisation libre « non-idiomatique » comme nous l'avons déjà vu, a été le fondateur d'un festival d'improvisation, à la fréquence quasi-annuelle entre 1977 et 1994. Il s'agissait d'un festival de musiques improvisées au principe original (même si on peut trouver aujourd'hui quelques festivals reposant sur un principe analogue, comme le festival de Moers) : constituer un ensemble de musiciens, de pays différents, qui pour la plupart n'ont jamais joué ensemble, et les faire improviser selon différentes combinaisons (du solo au *tutti*) lors de nombreux concerts répartis sur quatre ou cinq jours.
Derek Bailey explique très clairement la motivation sous-jacente à ce principe :

> « Depuis quelque temps, il me semble que l'improvisation libre la plus intéressante est le fait de formations relativement éphémères […]. Dans ce genre de musique, j'avais toujours trouvé que les débuts d'un groupe constituaient la période la plus satisfaisante, la plus stimulante. Lorsqu'une musique acquiert une identité assez forte pour être analysée, décrite et bien sûr reproduite, tout change. Parvenu à une certaine maturité et ayant découvert une musique à laquelle il s'identifie, le groupe atteint un point où, bien qu'il puisse continuer à se développer sur le plan musical et devenir plus commercial - attractions souvent irrésistibles - la musique cesse d'être de l'improvisation pure » (Bailey 1999, p. 143).

Cette volonté de chercher l'improvisation la plus « pure », la plus radicale, fait tout le prix de la démarche de Derek Bailey. C'est aussi pourquoi les quelques enregistrements existants de *Company* sont pour nous des objets d'analyse privilégiés. Non qu'il faille faire mentir Derek Bailey, quand il dit que la musique des débuts d'un groupe d'improvisation est encore inanalysable. Pour nous, il est certain que l'analyse ne porte pas tant sur l'enregistrement en tant qu'objet fini, servant à dégager les traits caractéristiques d'une idiosyncrasie, mais sur l'enregistrement comme témoignage d'un processus, capturant au plus près ce qui fait la radicalité de l'improvisation collective libre, et permettant dès lors de poser la question du « comment ? ». Comment ces gens qui ne se connaissent pas et ne partent pas d'un référent commun parviennent-ils à faire de la musique ensemble ? Et d'ailleurs, la question du succès ou de l'échec de cette entreprise en devient presque secondaire (et l'on sait à quel point cette musique librement improvisée est fragile, et que les réussites éclatantes y sont peu nombreuses) : ce qui importe, c'est de pouvoir comprendre les mécanismes cognitifs sous-

jacents, les stratégies que mettent en place les improvisateurs pour *essayer* de créer collectivement de la musique. D'ailleurs, c'est bien souvent ce que recherchent les amateurs de musiques improvisées lorsqu'ils assistent à un concert : pas forcément du sublime, mais de l'intelligent ; des musiciens qui essayent collectivement de se sortir d'un problème particulièrement ardu dans lequel ils viennent de s'enfoncer.

L'improvisation collective libre est bien une situation de type « *problem-finding* » et non de type « *problem-solving* » pour reprendre la distinction faite par Keith Sawyer (2003)[250] : ce qui est intéressant, c'est de trouver de nouveaux problèmes. Par exemple, le problème n'est pas de savoir « comment les improvisateurs en viennent à partager des représentations identiques mais comment une interaction cohérente peut se produire *quand ils ne partagent pas ces représentations*[251] » (Sawyer 2003, p. 9, c'est nous qui soulignons). Il y a beaucoup de points communs entre le plaisir que l'on a à écouter de l'improvisation collective libre et le plaisir d'écouter une véritable conversation : dans les deux cas, il s'agit du plaisir d'écouter les gens *penser publiquement* (la finesse dans l'enchaînement des arguments, la drôlerie d'une répartie, la négociation d'un changement de sujet…).

Mais un autre aspect de *Company Week* revêt une importance particulière à nos yeux : c'est l'attention qu'a toujours porté Bailey à représenter la variété et la diversité des pratiques d'improvisation. À cet égard, l'évolution des musiciens invités à participer à *Company Week* est particulièrement remarquable, et tout à fait révélatrice de l'évolution de la nébuleuse « musiques improvisées ». Ainsi, si le festival de 1977 est assez clairement orienté « jazz », c'est-à-dire plutôt Free jazz/*Free music* (encore que de nombreux pays, et donc de nombreuses tendances, soient représentés), les festivals des années 1990 comportent, outre les musiciens issus du jazz, des musiciens classiques, des guitaristes rock, des *turntablists*, des joueurs de samplers/synthétiseurs, des musiciens traditionnels, et même un danseur de claquettes !

> « Ces premiers concerts, qui eurent lieu en 1977 et 1978, inclurent surtout des improvisateurs qui, bien que n'ayant pas de véritables liens musicaux entre eux, connaissaient ou du moins avaient entendu parler de leur travail respectif. Léo Smith et Tristan Honsinger, par exemple, qui firent tous deux partie de l'édition de 1977, avaient joué auparavant dans des domaines très différents mais tous deux possédaient une longue expérience de l'improvisation. Plus tard, *Company* recruta des instrumentistes de pratiquement n'importe quel bord » (Bailey 1999, p. 145).

[250] SAWYER, R. Keith, *Group Creativity : Music, Theater, Collaboration*, Mahwah, Erlbaum, 2003.

[251] [The key question] is not how performers come to share identical representations, but rather, how a coherent interaction can proceed even when they do not ».

L'idée de forum d'improvisation prend ici tout son poids : l'improvisation libre apparaît comme un lieu de rencontre où des personnes qui ont en commun l'improvisation peuvent se retrouver. Évidemment, cette idée est éminemment discutable : en quoi le partage d'une modalité de discours, d'expression, d'une manière particulière de produire du musical (l'improvisation), pourrait-il être garant de la possibilité d'une véritable communication musicale ? Pour le dire plus crûment, est-ce parce que nous avons une manière commune de dire les choses que nous pouvons avoir des choses communes à dire ?

Pour Derek Bailey, là n'est pas vraiment la question : encore une fois, l'idée sous-jacente à ce mélange des familles d'improvisateurs est de garantir la radicalité de l'improvisation libre : non seulement les musiciens ne se connaissent-ils pas, mais encore ne pourront-ils pas compter sur des codes et conventions implicites d'improvisation inhérents à leur milieu musical. Il s'agit donc de créer la situation la plus difficile et ingrate *a priori*, pour observer dans toute sa créativité le processus d'improvisation collective libre ; et encore une fois, ce n'est pas tant le résultat qui intéresse Derek Bailey, encore que celui-ci se trouve assez souvent satisfait de la musique ainsi produite, que le processus. Ceci est clairement revendiqué par Derek Bailey quand, par exemple, il décide d'inviter des non-improvisateurs (comprendre : des musiciens classiques, par exemple le corniste du London Sinfonietta) pour être certain qu'aucun des musiciens ne pourra se reposer sur un *métier partagé* d'improvisateur.

> « Durant les premières années de *Company*, les musiciens que j'invitais étaient toujours choisis parmi des gens surtout passionnés par l'improvisation. J'ai cependant tenté de rassembler des musiciens pour qui l'improvisation avait des fonctions différentes et qui, dans de nombreux cas, ne se connaissaient pas. À mon avis, cela fonctionna assez bien, mais en 1982, la situation était devenue un peu trop prévisible. Peut-être en raison d'une stagnation musicale générale, alors que dans presque tous les domaines (comme aujourd'hui d'ailleurs) on notait un enthousiasme croissant pour l'imprévisibilité totale. *Ou peut-être jouer avec absolument n'importe quel improvisateur était-il devenu si courant pour les musiciens que les différences avaient perdu toute importance*. Quoi qu'il en soit, j'avais éprouvé le besoin d'inviter des gens qui improvisaient peu ou même pas du tout à se joindre à nous » (Bailey 1999, pp. 145-146, c'est nous qui soulignons).

Il s'agit donc bien de rendre à l'improvisation son étymologie, de faire d'elle, purement et radicalement, une situation non seulement imprévue (ce qui est le propre de l'improvisation) mais imprévisible (ce qui devrait être le propre de l'improvisation collective libre, qui, si ces deux réquisits sont pris au sérieux, devrait être une situation à la dynamique hautement instable).

Cette idée (introduire des non-improvisateurs au sein d'improvisateurs) est fructueuse en raison d'une asymétrie fondamentale : en effet, non seulement, cela empêche l'improvisateur

de se reposer « sur des pratiques généralement considérées comme sûres » (*ibid*., p. 146) mais en plus cette radicalisation ne se fait pas au prix du ridicule du non-improvisateur qui, d'après Bailey, « discernera les divers repères musicaux et les intentions (pratique sensorielle courante) sans difficultés majeures » (*ibid*., p. 146).

Au fond, c'est exactement la même idée qui rend séduisant le forum d'improvisation : ce n'est pas tant le vocabulaire utilisé (l'idiome employé, pour reprendre le vocabulaire de Bailey) qui fait la qualité d'un improvisateur, que cette « pratique sensorielle courante », partagée par la plupart des musiciens de haut niveau, improvisateurs ou non : la capacité de saisir des intentions musicales à travers des signaux sonores. C'est cette *oreille* du musicien qui est particulièrement sollicitée dans le processus créateur inhérent aux rencontres d'improvisation libre.

C'est pour cette raison que la musique librement et collectivement improvisée peut difficilement être idiomatique. Le but étant la création collective d'une musique par l'improvisation, et les improvisateurs venant d'horizons musicaux assez variés, il faut, pour que l'idée de création collective ne soit pas vide, que chacun puise en-deçà/au-delà des idiomes qu'il maîtrise par ailleurs. Ben Watson (2004)[252] souligne cette difficulté en constatant que les deux passages les plus faibles de *Once* (enregistré lors du *Company Week* de 1987) sont précisément les passages où certains improvisateurs (en l'occurrence Lee Konitz et Carlos Zingaro) se laissent aller directement à une évocation trop précise d'un idiome déjà établi (respectivement le jazz, avec une citation de *As Time Goes By*, et la tradition du violon folk) :

> « Bien sûr, les musiciens qui improvisent doivent bien venir de quelque part […]. C'est juste que « l'identité musico-sonore » du jeu des individus doit être consciente du son d'ensemble, et non pas reposer sur quelque plan linéaire et préconçu ou sur des citations d'un savoir musical positif[253] » (Watson 2004, p. 255).

Derek Bailey est très clair sur l'objectif de son festival :

> « Le but de *Company* est de créer collectivement de la musique. Cela peut exiger le sacrifice de ses préférences individuelles ainsi que de la générosité, de la curiosité, de la sensibilité et une aptitude à réagir instinctivement et de façon constructive à des situations imprévues » (Bailey 1999, p. 147).

[252] WATSON, Ben, *Derek Bailey and the Story of Free Improvisation*, Londres, Verso Books, 2004.

[253] « Of course, musicians who improvise must come from somewhere […]. It's simply that the « sonic-musical identity » of the individual's playing needs to be cognisant of the ensemble sound, and not off on some preconceived linear trop, some citation of positive musical culture ».

Cette idée est très importante pour notre propos : en effet, un des grands paris de notre approche est l'existence dans l'improvisation collective libre de préférences collectives, qui coexistent avec les préférences individuelles des musiciens, sans s'y réduire ni les écraser. Certes, il y a plusieurs niveaux d'interprétation de cette articulation préférences collectives/préférences individuelles, mais à un niveau assez global, on peut la relier de manière pertinente avec l'articulation improvisation idiomatique (entendu au sens très large)/improvisation non-idiomatique. Chaque improvisateur vient d'une certaine tradition musicale, avec ses schémas de pensée musicale bien établis et un certain vocabulaire, fait d'innovations et de clichés… Pourtant, lorsque vient le moment de l'improvisation collective libre, ces préférences d'improvisation peuvent (voire doivent) laisser la place à des préférences collectives construites sur le moment et découlant d'une agrégation de musiciens particulière. À notre sens, on peut interpréter une improvisation réussie comme une improvisation où les musiciens ont réussi à constituer des préférences collectives, et donc à prendre au sérieux l'idée d'improvisation non-idiomatique. Ou pour le dire autrement, c'est parce que les musiciens parviennent à cadrer la situation d'improvisation collective libre comme problème de coordination que des préférences collectives apparaissent.

Néanmoins, comme nous l'avons déjà dit, Derek Bailey est le premier à nuancer cette opposition entre improvisation idiomatique et improvisation non-idiomatique :

> « Il me semble aujourd'hui que, dans la pratique, la différence entre l'improvisation libre et l'improvisation idiomatique n'est pas fondamentale. Pour l'improvisateur libre, la liberté est comme le summum de l'expression idiomatique, pour l'improvisateur idiomatique, une sorte d'utopie. Dans la pratique, *les deux genres de musiciens se concentrent probablement plus sur les moyens que sur le but à atteindre*. Toute improvisation a lieu en relation avec ce qui est connu, qu'il s'agisse d'éléments traditionnels ou nouvellement acquis. La seule véritable différence réside dans les occasions qu'a l'improvisation libre de renouveler ou de modifier l'inconnu et d'ouvrir ainsi une perspective illimitée inexistante, par définition, dans l'improvisation idiomatique » (Bailey 1999, p. 152, c'est nous qui soulignons).

Dans les deux cas, la question centrale est donc plutôt celle du « comment ? », plutôt que celle du résultat ; et ce « comment ? » est à comprendre comme une certaine manière d'articuler les éléments connus et les éléments inconnus. L'improvisation collective libre a ceci d'extraordinaire qu'elle oblige les musiciens à se poser cette question de l'articulation du connu et de l'inconnu avec une radicalité et une acuité uniques. Et toute la tâche de Derek Bailey dans l'organisation de ces *Company Weeks* a été de veiller à ce que cette question ne cède pas la place à une réponse définitive.

C/ Méthodologie et présentation des analyses

Chaque analyse est accompagnée d'une partition de lecture, à laquelle il convient de se reporter : ces « partitions » sont présentes ici même, au début de chaque analyse. Mais on les trouvera également au format PDF dans le CD-Rom joint, pour plus de confort de lecture[254]. Ce CD-Rom comporte également les enregistrements des improvisations considérées (au format MP3).

Nous n'avons d'aucune façon tenté de noter la musique analysée : outre la complexité folle d'une telle entreprise (la musique est essentiellement non-pulsée et les musiciens utilisent une foule de techniques instrumentales qui ne se laissent pas vraiment capturer par une notation traditionnelle), sa pertinence ne semble pas acquise. Même à supposer que nous parvenions à trouver des outils de notation appropriés, nous ne voyons pas pourquoi le passage par l'écrit du contenu pourrait nous aider à mieux comprendre les mécanismes de coordination à l'œuvre dans cette musique. En revanche, il nous a semblé essentiel de proposer quelque chose qui permettait de visualiser d'un seul coup d'œil les interactions et la structure de l'improvisation.

Nous avons conservé un mode de représentation absolument traditionnel : la partition de lecture est organisée selon deux axes : le temps s'écoule, en secondes, sur l'axe horizontal (de gauche à droite) ; les différents instruments sont indiqués sur l'axe vertical.

C'est essentiellement d'une représentation formelle qu'il s'agit. Nous avons essayé d'indiquer les faisceaux d'événements de chaque improvisateur, selon la formalisation qui a été proposée à la fin de la partie précédente. Ne pouvant entrer dans la tête des improvisateurs, c'est bien évidemment à une reconstruction que l'on a affaire. Mais il convient de noter que c'est également ce genre de reconstruction qui a cours à l'intérieur même d'une improvisation, entre musiciens ; la différence majeure étant bien sûr que nous disposons du privilège du temps différé et de la réécoute, privilège exorbitant pour l'improvisateur qui, lui, est soumis à l'exigence d'une reconstruction cognitive en temps réel.

La démarche est donc essentiellement inductive (mais, encore une fois, c'est également de cette manière que procèdent les participants d'une même improvisation) ; dès qu'un changement notable (plus ou moins notable d'ailleurs) se fait sentir dans le discours d'un des improvisateurs, on peut raisonnablement supposer qu'il y a eu prise de décision. Ce changement est parfois un simple changement de matériau (hauteurs, timbres…), parfois un

[254] Les cinq partitions sont réunies au format PDF dans le dossier « /partitions/ » du CD-Rom.

changement de processus (c'est-à-dire une modification dans la manipulation de ces matériaux).

Nous avons systématiquement indiqué les silences (dès qu'un improvisateur ne joue plus, le faisceau est d'autorité achevé), car cela permet de comprendre certains mécanismes de coordination de base : en effet, commencer une proposition pendant que l'autre se tait, c'est minimiser les possibilités de discoordination entre les différents discours. Les faisceaux sont de taille extrêmement variable. Ce n'est pas un problème en soi, mais dans certains cas, nous franchissons allègrement les limites du réalisme cognitif : un faisceau (qui, rappelons-le, rassemble en une unité cognitive un ensemble d'événements décidés en un même point) ne peut raisonnablement excéder 10 secondes en situation d'improvisation collective. Pourtant, certains de nos faisceaux franchissent cette limite : cela signifie que nous n'avons pas perçu de modification significative, ou disons pertinente dans le contexte, et que nous avons considéré que tous les événements ressortissaient du même faisceau. En fait, il y a très certainement sous ce genre de faisceau une multitude de faisceaux générés par association par similitude. Mais, encore une fois, il y a des chances que les co-improvisateurs se livrent au même genre d'interprétation…

Ce genre de représentation, extrêmement formelle, permet de voir rapidement le jeu des interactions dans la musique qui nous occupe. Nous indiquons parfois, quand cela est pertinent pour l'analyse, les rapports qui existent entre les différents discours (imitation, contraste…) ; apparaissent également (comme indiqué dans la légende ci-après) quelques éléments du contenu musical des discours, notamment tout ce qui permet de faciliter la coordination des discours (polarisation, tenue ou répétition, introduction d'une pulsation), que ceux-ci résultent d'une tentative de coordination explicite ou de l'utilisation d'une stratégie d'attente (notamment dans le cas de la répétition) : dans les deux cas, ces stratégies créent un pôle de stabilité (maintien d'une identité) et permettent aux co-improvisateurs la mise en place de modèles prédictifs efficaces. Finalement, nous avons porté dans notre schéma ce qui pouvait être particulièrement saillant pour les improvisateurs : les prises de décision de type « articulatoire » (que ce soit donc, dans les termes de Pressing, une génération par association par contraste ou une génération par interruption) ou les éléments de type « accidentel » (qu'il s'agisse d'un événement vraiment accidentel, ou bien d'un élément de discours particulièrement surprenant ou contrastant à l'intérieur de ce qui semble être un unique faisceau d'événements). Ce sont ces éléments qui pourront jouer de manière privilégiée le rôle de marqueur formel, dont nous avons déjà eu l'occasion de souligner l'importance quand il s'agit de saisir la dynamique d'une improvisation.

Chaque analyse est divisée en deux temps :

1) Un commentaire linéaire qui détaille la matière de l'improvisation. Puisque notre partition de lecture ne dit rien du contenu musical, le lecteur pourra se reporter à ce commentaire descriptif pour avoir une idée plus précise de tel ou tel passage, l'idéal étant bien sûr d'écouter intégralement l'extrait analysé. La numérotation successive utilisée dans le texte renvoie directement aux différentes puces numériques placées dans la partition. Il faut ici justifier l'utilisation d'un type d'analyse (l'analyse linéaire) qui pourrait sembler bien trop descriptif dans d'autres contextes. C'est que, justement, l'improvisation collective libre est un objet particulier. Comme nous l'avons établi précédemment, un de ses traits remarquables est d'être extrêmement indéterminée dans son devenir : son futur n'est jamais donné. Là où le temps de la composition est réversible (on peut parcourir la partition dans les deux sens), celui de l'improvisation est foncièrement irréversible. Il est donc important de faire sentir la nature éminemment processuelle de cette musique ; et pour cela, le plus simple est de tenter de rendre compte de son élaboration moment par moment, donc de manière linéaire. La tâche serait néanmoins épuisante si l'on voulait rendre compte ainsi à chaque instant des forces qui permettent à la musique de continuer. Nous nous sommes donc contentés de présenter, en respectant la chronologie (pour maintenir la linéarité), les passages les plus remarquables, ceux en fait qui présentent un intérêt tout particulier pour notre problématique de la coordination.
2) Un commentaire d'aspect plus synthétique qui étudie certaines caractéristiques remarquables, et souvent problématiques, de l'improvisation considérée. Dans cette partie de l'analyse, nous pourrons renvoyer directement à divers points détaillés dans le commentaire linéaire : il conviendra alors de s'y reporter.

D/ JZ/YR part 1 (extrait de « Company 91, Vol. 3 »)

Le duo spectaculaire entre John Zorn (saxophone alto) et Yves Robert (trombone) a été un des moments particulièrement appréciés par le public du cru 1991 du festival[255], comme en témoignent les applaudissements très nourris, et le fait que les musiciens aient immédiatement enchaîné avec une autre improvisation (également présente sur le disque). Il faut dire que nous avons ici affaire à deux véritables « maîtres » de l'improvisation libre. Nous examinerons trois larges extraits de cette improvisation jubilatoire dans l'analyse linéaire présentée ci-dessous[256].

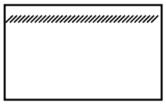
[255] Grand cru, d'ailleurs. Derek Bailey en a été tellement content qu'il a publié trois disques issus de cette semaine d'improvisation.

[256] Toutes les improvisations tirées de *Company Weeks* analysées ici se trouvent dans le CD-Rom au format MP3, dans le dossier « /Analyses/Company Weeks/ ».

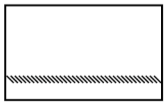
Légende

Un faisceau d'événements généré par similitude.

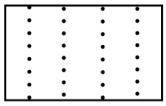
Un faisceau d'événements issu d'une décision de type articulatoire (contraste ou interruption). Une telle génération peut bien entendu jouer le rôle de marqueur formel.



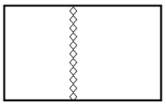
Utilisation d'une stratégie de coordination explicite ou d'une stratégie d'attente (se traduisant dans les deux cas par le maintien d'une identité : répétition, tenue, résonnance...).



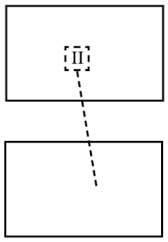
Présence d'une polarisation (si cette polarisation naît de l'utilisation d'une stratégie d'attente, elle n'est pas notée comme telle).



Présence d'une pulsation.

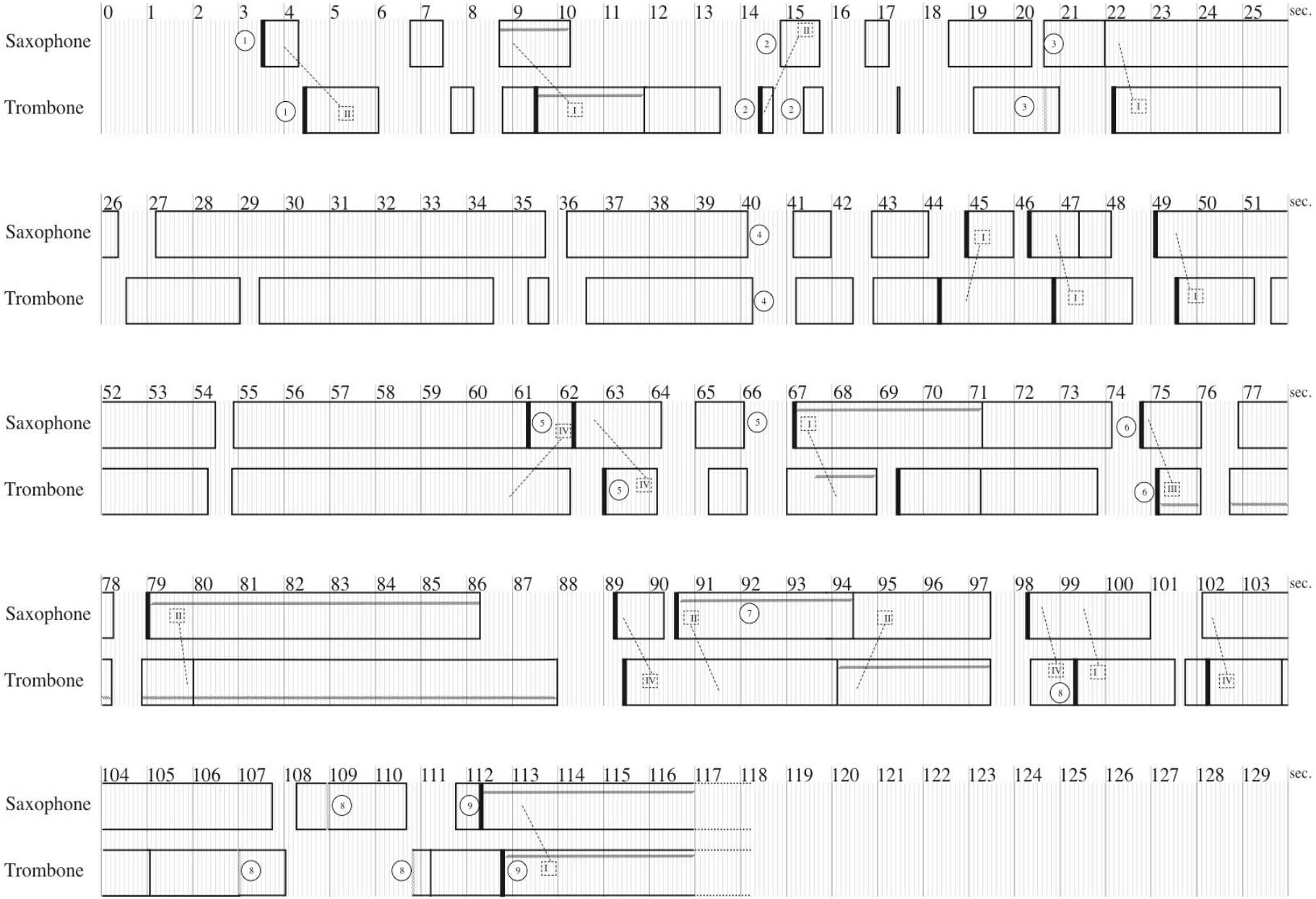


Présence d'un marqueur formel.

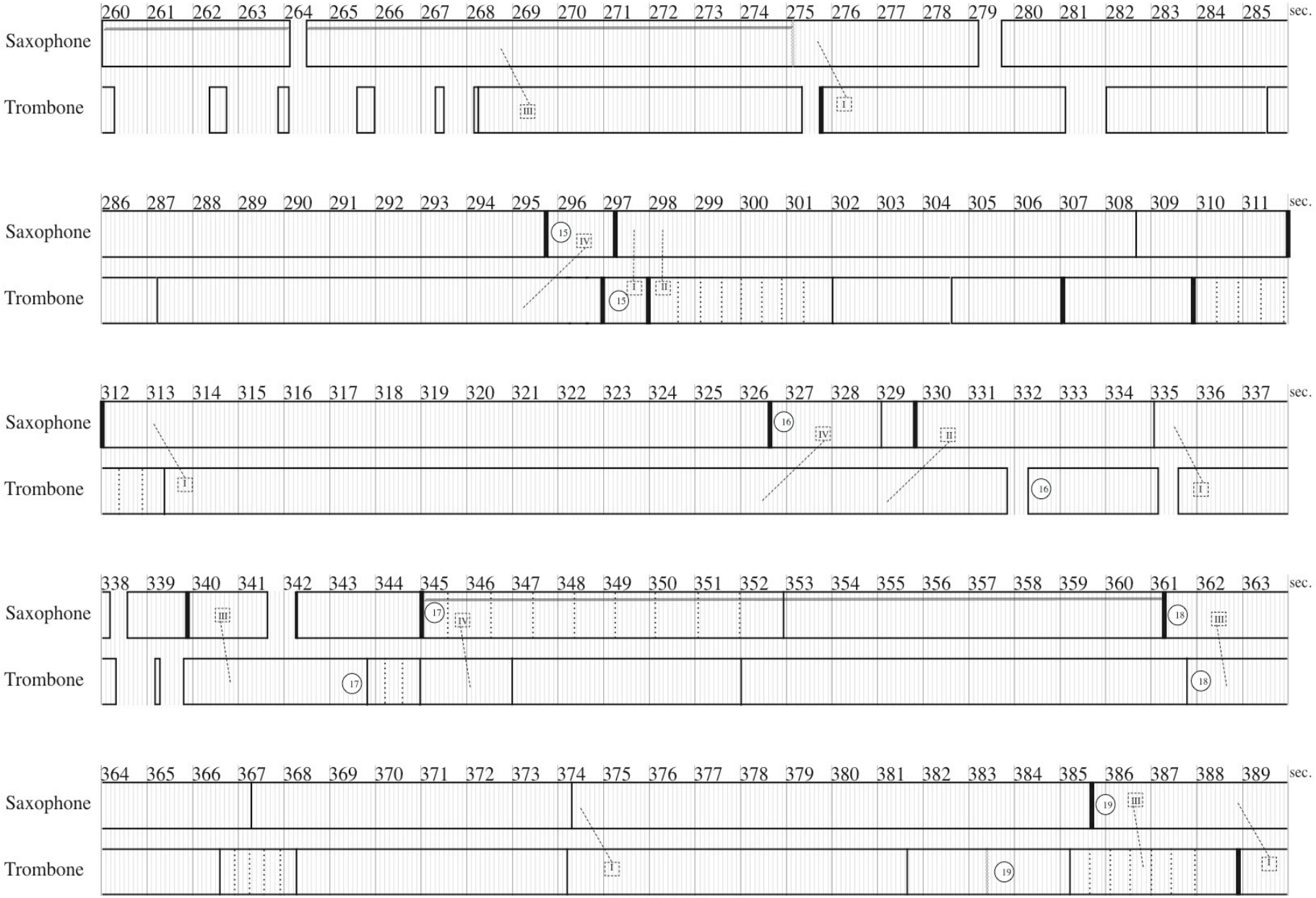


Présence d'un rapport de type II entre deux faisceaux

Rappel : Nous avons distingué quatre types de rapport entre les faisceaux (proposant ainsi une mesure de l' «éloignement» des différents faisceaux) :
Type I : Rapport de similitude
Type II : Rapport de contraste (dans le partage d'un matériau commun : nous incluons donc ici le rapport soliste/accompagnateur)
Type III : Rapport d'autonomie
Type IV : Rapport d'interruption


Saxophone
Trombone
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 sec.
26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 sec.
52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 sec.
78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 sec.
104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 sec.

130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 sec.
Saxophone
Trombone
156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 sec.
Saxophone
Trombone
182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 sec.
Saxophone
Trombone
208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 sec.
Saxophone
Trombone
234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 sec.
Saxophone
Trombone


260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 sec.
Saxophone
Trombone
III
I
286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 sec.
Saxophone
Trombone
15
IV
I
II
15
312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 sec.
Saxophone
Trombone
16
IV
II
I
16
I
338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 sec.
Saxophone
Trombone
III
17
IV
17
18
III
18
364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 sec.
Saxophone
Trombone
19
III
I
19
I

390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 sec.
Saxophone
Trombone
19
19
I
I
20
20
416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 sec.
Saxophone
Trombone
21
21
III
21
II
442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 sec.
Saxophone
Trombone
468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 sec.
Saxophone
Trombone
22
22
494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 sec.
Saxophone
Trombone
23
IV
II
23

1. Analyse linéaire

1) La première intervention revient au saxophoniste, et est assez typique du style zornien : courte, très aiguë et extrêmement précise (coupure très franche). Cette phrase suit une course descendante : du sur-aigu vers une hauteur distincte medium (*fa*). Le tromboniste répond immédiatement par une phrase qui suit une évolution inverse, donc ascendante (génération par contraste). Mais **ce qui n'est encore qu'un jeu d'échange imitatif va vite se transformer en une claire répartition des rôles de type question-réponse.** Le tromboniste décide en effet de créer un fort effet cadentiel à la fin de sa phrase en jouant un *sol* grave (écho approximatif du *fa* précédent) clairement séparé de l'intervention précédente par un court silence, un saut de registre d'une dixième, et une attaque *sforzato*. **Dans ces deux premières interventions se manifeste donc déjà un certain schéma d'interaction (où le tromboniste joue un rôle conclusif) qui va rester largement prégnant pour tout le début.** De même, cet effet de désinence va intervenir dans beaucoup de phrases du tromboniste au début.
2) Ici, **on voit la persistance du schéma d'interaction qui s'est mis en place au tout début.** Alors que celui-ci aurait pu s'inverser (c'est le tromboniste qui prend l'initiative pour la première fois, avec une sixte ascendante), c'est malgré tout le tromboniste qui produit l'effet de conclusion.
3) On observe un effet de relais : c'est sur le *sol* grave du trombone que le saxophoniste redémarre lui aussi sur un *sol* (avec effet de glissando depuis le demi-ton inférieur). **Ce relais, véritable marqueur formel, va jouer comme un signal très fort pour redéfinir les rapports d'interaction entre les deux instrumentistes : au régime de la succession complémentaire (effet question-réponse) va succéder celui de la simultanéité imitative (effet de synergie).** Ce passage de relais porte en lui ces deux caractéristiques, par la quasi-simultanéité de l'arrivée du tromboniste et du départ du saxophoniste, et par le choix de la même classe de hauteur. Dans toute la séquence qui suit, les interventions des deux instrumentistes sont tellement entrelacées que c'est plutôt le flux continu des deux discours qui devient pertinent.
4) L'arrêt quasi-simultané, au même titre que le redémarrage qui suit, sont encore **des indices du type d'effet synergique que recherchent les deux musiciens.**
5) C'est précisément quand la densité de jeu atteint un premier palier que **John Zorn laisse échapper, comme une incise entre deux propositions très saccadées, un court motif de trois sons conjoints (*la-sib-do*), légèrement swingué. Ce motif devient immédiatement saillant, par différenciation, pour Yves Robert, qui le reprend en réponse légèrement altérée (*la-sib-dob*).**
6) Après quelques secondes d'hésitation[257], **le monde idiomatique qu'implique ce motif va s'imposer et va servir de prétexte à un développement de la part du tromboniste, créant ainsi une nouvelle situation d'interaction : la situation soliste/accompagnateur.** Le trombone propose des lignes mélodiques polarisées, d'abord autour de *do#*, puis de *mib* ; le saxophoniste accompagne, et ce dans un sens très large, cette mélodie, de la note pédale à l'environnement bruitiste. Il faut noter à 80''[258] que le tromboniste change de polarisation quand il entend le saxophoniste se poser sur un *do* ; les musiciens retrouvent alors l'intervalle euphonique précédent (qui était lui-même apparu dans une situation tout à fait analogue), sous la forme de son renversement, la sixte *mib-do*.

[257] Ce que manifeste la stratégie d'attente utilisée par John Zorn à 1'07'' : sa note tenue, en créant un pôle de stabilité, permet de retrouver la synergie (la superposition euphonique de tierce *do-mib* d'abord, puis le mouvement de désinence commun à 71''), qui semble systématiquement attirer les improvisateurs dans ce genre de situation.

[258] Pour rendre plus simple la correspondance entre le texte et la partition, toutes les indications temporelles sont données en secondes uniquement. Cette convention ne vaut que pour les analyses accompagnées d'une partition (ainsi, dans la Quatrième Partie, tous les temps seront donnés en minutes et en secondes, voire en centièmes de secondes).

7) **Le saxophoniste procède ici à une interpolation pour se rapprocher de la proposition du tromboniste.** Cela se fait tout simplement par passage progressif entre un multiphonique où domine la hauteur *si* à un *si* pur (auquel on peut ajouter l'ajustement dynamique du *forte* vers le *piano*). Notons que cela signifie que pour ce passage, le seuil d'autonomie des discours du saxophoniste est relativement bas (puisqu'il y a cet effet d'ajustement) ; et quand le seuil d'autonomie des discours d'un des improvisateurs est bas, on observe assez souvent un effet « boule de neige » qui conduit les musiciens à entretenir des rapports de similitude entre leurs discours.
8) On vérifie ce point immédiatement avec une interruption subite du tromboniste dont la proposition était dans un rapport d'autonomie avec celle du saxophoniste. Yves Robert choisit de ne pas faire d'interpolation, ce qui est assez rare, car cela fait immanquablement apparaître ce qui précède l'interruption comme une sorte d'erreur, ou de faux départ, en tout cas quelque chose de renié par le musicien. Impression sans doute également ressentie par le tromboniste qui semble ensuite hésiter entre plusieurs éléments musicaux pendant quelques secondes. Ce passage illustre également le fait qu'une des grandes difficultés de l'exigence de coordination dans l'improvisation libre est de ressentir collectivement les articulations formelles. Celles-ci se traduisent le plus souvent par des générations par interruption ; or ici, on remarque que seul le saxophoniste procède à une génération par interruption, le tromboniste effectuant quant à lui une génération par association, signe évident de sa volonté de poursuivre encore pour un moment l'idée musicale précédemment exposée. Il faut dire que cette idée musicale devait être d'autant plus saillante qu'elle venait d'être exprimée deux fois, avec une simple inversion des rôles (note tenue au saxophone et court fragment mélodique au trombone d'abord et vice-versa ensuite). **Un marqueur formel va permettre de mettre les deux musiciens d'accord sur le moment de l'articulation : il s'agit du *si* de saxophone à 109'' qui reprend, à l'octave supérieure, le *si* du trombone à 107''.** Cet événement est d'autant plus prégnant que le saxophoniste a interrompu brutalement l'élément précédent pour introduire ce *si*. Le rôle de marqueur formel de ce *si* est définitivement confirmé quand le tromboniste le reprend encore une fois à 110''.
9) Dès lors, les musiciens mettent fort peu de temps pour se retrouver dans une section entière d'hyper-imitation, où la fusion totale entre les discours est recherchée (par les hauteurs, le débit, les mode de jeu, mais aussi le caractère humoristique commun… d'ailleurs plutôt réussi comme l'attestent les rires du public). **Comme souvent, le contenu de la section est à rechercher dans la proximité immédiate du marqueur formel ; c'est en l'occurrence la très brève intervention de John Zorn à 111'' qui donne une partie des éléments développés par la suite.** Cette section est l'aboutissement de toute une première partie où c'est une relation associative (et plus souvent encore, de similitude), avec beaucoup d'éléments communs, qui a largement caractérisé le rapport des deux discours.
10) La note tenue dans l'aigu du saxophone fonctionne comme un signal pour le tromboniste (le temps que celui-ci comprenne qu'il s'agit d'une véritable note-pédale) : il abandonne rapidement le mode de jeu précédent pour à nouveau proposer quelques développements cette fois-ci franchement mélodiques, réminiscents d'un folklore créole plus ou moins imaginaire. **Cette situation (note-pédale/fragments thématiques) a déjà eu lieu plusieurs fois précédemment et s'est donc constituée comme point focal pour les musiciens. Notamment, l'une des stratégies conduisant à cette situation appelle immédiatement la stratégie connexe.**
11) Nous vérifions ce point ici ; suite à une courte intervention d'Yves Robert (avec un instrument au son flûté, mais lequel ?), la séquence précédente est interrompue (l'étrangeté instrumentale, la nouveauté du timbre fonctionnent comme un marqueur formel très clair) mais **John Zorn propose à son tour une improvisation mélodique (d'inspiration fortement stravinskienne, on pense évidemment à certains passages du *Sacre du Printemps*) : le tromboniste réagit aussitôt par une note-pédale, et la même que précédemment, à savoir un *do#* (légèrement oscillant).** Mais lorsque le tromboniste quitte de manière trop marquée ce rôle, à partir de 194'' que la séquence s'arrête ; l'effet de rupture produit par ce changement dans les rapports d'interaction crée les conditions propices à une articulation formelle commune.

12) Le rapport entre les deux discours instrumentaux est, depuis le début, un rapport associatif ; tantôt par contraste (ainsi dans la configuration note-pédale/fragment mélodique ou dans la configuration question-réponse du début), tantôt par similitude (dans les passages d'imitation et/ou de fusion des deux discours). Nous sommes ici plutôt dans le deuxième cas de figure. Depuis 199'', le mode de jeu se fait similaire (débit rapide et continu, registre aigu de l'instrument, énergie élevée par la densité et la dynamique) ; **le seuil d'autonomie des discours étant au plus bas (puisque les improvisateurs semblent privilégier des rapports de similitude), un changement chez l'un se traduit presque immédiatement par une modification du discours de l'autre. Ainsi, quand une quasi-pulsation apparaît sur le *lab* répété du trombone, le saxophoniste assèche son discours et se synchronise sur cette pulsation, puis joue de décalages avec celle-ci, désormais sous-entendue.**
13) **On retrouve une variante de la situation note-pédale/mélodie** que nous connaissons bien. La variante vient d'un effet d'interpolation (entre le discours en slap extrêmement saccadé qui précède et l'idéal de la note tenue) qui conduit à substituer à la note tenue un slap à peu près régulier et stabilisé sur une zone de hauteurs relativement restreinte.
14) Un pur signal d'interruption au saxophone (un *do* unique, hauteur distincte contrastante, aussitôt interrompu) conduit le tromboniste à stopper son développement mélodique. La nouvelle séquence (polarisée autour de la septième *sib-lab*) naît juste après, les deux improvisateurs étant toujours dans un rapport d'association par contraste : on retrouve notamment le trombone dans son rôle de ponctuation souvent conclusive. **Le développement de cette séquence obéit à un schéma assez classique : chacun propose de petites variations (le chromatisme descendant au trombone, par exemple) qui amènent l'autre à répondre également par une légère variation. C'est assez net pour le saxophoniste qui modifie ainsi, de proche en proche, la nature de son « accompagnement » en bariolage, jusqu'à un point (à 275'') où la morphologie même de ses phrases se trouve modifiée** ; le tromboniste saisit immédiatement ce point comme marqueur formel pour se rapprocher à nouveau du timbre du saxophoniste.
15) **Encore un pur signal d'interruption, toujours au saxophone, toujours sur une note unique, cette fois-ci sur-aiguë ; il n'y a aucun doute à avoir sur la signification d'un tel geste, d'autant plus que la séquence précédente est remarquablement longue** (et sur des éléments très restreints), surtout quand elle est mise en regard avec le reste de l'improvisation, d'une nature plutôt kaléidoscopique. Il joue donc idéalement le rôle de marqueur formel, et permet la remise à zéro des discours (génération par interruption pour chacun). Mais la nature de la séquence à venir, bien que tout de suite très caractérisée, ne se stabilise pas immédiatement ; nous avons ici un bel exemple de coordination progressive, où la nature du point focal (une évocation du jazz) n'émerge que progressivement, par affirmation successive. Les guirlandes du saxophone semblent au début (à 297'') assez indépendantes de la rapide *walking bass* du tromboniste (en témoigne la légère incertitude de la pulsation, que le musicien accélère un peu, dans l'espoir de se synchroniser avec le débit du saxophone) ; celui-ci n'étant pas certain de la bonne réception de son idée, il s'apprête à en changer (à 307'') et commence des traits rapides dans l'aigu de son instrument. Mais à 309'', John Zorn commence une descente à l'articulation tout à fait be-bop (swing, ornementation). A 310'', Yves Robert reprend par conséquent l'idée de la ligne de basse (plutôt binaire cette fois-ci) pendant que le saxophoniste lance une dernière guirlande virtuose. Enfin, à 312'', le saxophoniste se coordonne finalement sur la pulsation et l'univers idiomatique suggérés par le discours du tromboniste.
16) Cet enchaînement est intéressant ; en effet, la traditionnelle interruption zornienne n'a pour ainsi dire aucun impact sur le tromboniste (qui continue son discours pulsé). Mais, encore une fois, elle n'en indique pas moins clairement le désir d'un changement de section. Ce qui est remarquable ici, c'est que le changement de section se fait justement après cette interruption, de manière assez classique et naturelle, par interpolation : le débit s'accélérant, jusqu'à perdre tout sentiment de pulsation. C'est particulièrement net au trombone, qui utilise un procédé d'interpolation entre les deux régimes (pulsé et non-pulsé) : cela aboutit au faisceau entre 332'' et 335'', qui conserve la pulsation précédente mais affectée d'un léger rubato qui lui fait perdre tout son *drive* (et donc les connotations stylistiques afférentes). **Ceci aurait très bien**

pu se faire sans l'intervention de Zorn. Celle-ci a donc surtout servi à lever toute ambiguïté sur la durée possible de cette évocation du jazz, et à mettre les deux improvisateurs d'accord pour qu'ils initient une phase de transition.

17) Toute cette section se caractérise par une très grande virtuosité : virtuosité des moyens individuels (recours à des techniques spécifiques, comme le slap, rapidité du débit) bien sûr, mais également virtuosité collective. Cette dernière se manifeste essentiellement dans les jeux de pulsation perpétuellement changeants auxquels se livrent les deux musiciens. **Après le passage d'intense synergie (à partir de 312''), où le jeu pulsé a vraiment pu se développer, c'est maintenant le travail sur la pulsation elle même qui est au cœur de cette section.** Ce travail prend diverses formes : pulsations contrariées (indépendantes ou quasiment pour chacun des musiciens), suggestion d'une pulsation mais immédiatement abandonnée, alternance rapide de phrases pulsées et non-pulsées, utilisation du jeu quasiment pulsé mais affecté d'un rubato et de décalages permanents. Ce jeu prend tout son intérêt dans les échanges auxquels se livre le duo, échanges qu'ils réalisent avec brio et virtuosité. On a ici un premier exemple de pulsation contrariée : le trombone installe un tempo auquel le saxophone surimpose immédiatement une valse ironique et méchante, dans son appareil le plus fruste, à la Ornette Coleman. La tension entre les deux pulsations est très grande (surtout en raison de leur proximité) mais elle finit par se relâcher quand le tromboniste se laisse gagner (à 352'') par le tempo du motif inexorablement répété par le saxophoniste.
18) **Une séquence pyrotechnique, où le jeu du trombone, encore assez discourant (et pulsé) se marie à merveille avec le flux très rythmique (non-pulsé) du saxophone**, caractère provoqué par les changements incessants des modes de jeu convoqués.
19) Voici encore un point qui illustre très bien cette joute virtuose avec la pulsation. Depuis 364'', plus personne n'a de pulsation : le discours est très sculpté chez John Zorn (phrases courtes entrecoupées de silences) et très continu chez Yves Robert (débit très dense), mais ils partagent la même énergie essentiellement ascendante. **C'est justement le premier geste descendant, très en dehors (*sforzato*, débit beaucoup plus lent), au trombone, qui signale le changement de section.** Yves Robert enchaîne alors quelques notes (*fa#–sib-fa-ré-la-sib-la*) sur un tempo clair ; immédiatement John Zorn passe à des slaps répétés, sur une quasi-pulsation (différente de celle suggérée par Yves Robert). Puis, après un moment quelque peu indécis, le même jeu se répète, mais inversé : John Zorn propose un nouveau tempo (environ 60 bpm) sur un motif (en « bisous »[259]) en doubles croches tournant sur lui-même. Et Yves Robert de répondre avec un motif analogue, mais énoncé sur un tempo plus rapide… Après une interruption en insert du saxophone (suivie de près par le trombone), le même mouvement métronomique (60 bpm) s'impose finalement pour les deux improvisateurs, mais pour un très court moment.
20) Encore une fois, **le jeu de l'imitation et de la fusion des timbres vient renforcer des jeux rythmiques qui suggèrent une pulsation jamais vraiment établie et toujours remise en cause** ; le tout produisant une section éminemment ludique et drôle.
21) La dernière section va retrouver l'idéal de complémentarité soliste-accompagnateur de tout le début. **En effet, on retrouve un schéma déjà bien installé lors de sections précédentes : un motif répété, ou une tenue (note-pédale) sur lequel un développement mélodique intervient.** Ici, plus que d'une note pédale, c'est d'un balayage harmonique en respiration continue, dans le registre très aigu du saxophone, qu'il s'agit ; et cela fait bien entendu songer tout de suite au jeu si particulier d'Evan Parker au saxophone soprano. Notons que ce motif ne se stabilise comme ostinato (et se constituant ainsi comme pure texture « accompagnante ») qu'à 422'' (bien qu'il apparaisse, mais avec quelques interruptions, dès 416''). C'est d'ailleurs une transition assez typique qui commence à 416'' : tous les éléments musicaux sont là, mais les rôles ne sont pas encore clairement assumés. En effet, l'apparition du balayage harmonique au saxophone provoque l'apparition d'un nouveau mode de jeu au trombone : jouer en chantant dans l'instrument (d'où un effet parfois proche du chant diphonique). Mais de même que ce balayage n'a pas encore fonction de pure texture, la partie de trombone n'est pas

[259] Le son est produit par un pincement et une ouverture rapide de l'extrêmité de l'anche et du bec (l'instrumentiste suçotte l'anche).

encore vraiment *Hauptstimme* : beaucoup de notes répétées, sans véritable direction mélodique. **Une note de trombone avec un peu de *growl* (à 421'', timbre contrastant jouant typiquement le rôle de marqueur formel) conduit le saxophoniste à assumer un rôle d'ostinato ; quelques secondes plus tard, le chant de trombone se déploie, entrecoupé de silences, d'abord polarisé sur un *do* duquel émergent divers sons chantés.**

22) On remarque un effet d'ajustement assez typique : le changement appelle le changement. Ici (et c'est probablement dans ce sens qu'il faut le lire, même si la chronologie pourrait suggérer l'inverse) le balayage du saxophone parcourt subitement un registre plus large, faisant clairement entendre quelques hauteurs médiums ; cela pousse aussitôt le tromboniste à continuer sa pédale grave de *do*#, alternant une note sur deux avec le chromatisme *sol*#-*la*-*sib*. **L'impression cadentielle est très forte, d'autant plus que le mouvement chromatique suggère une résolution imminente. Un marqueur formel (le fait que le saxophoniste termine brusquement son flux continu par une approximation de *do*#, un *do* un peu haut, donne à la coupure une saillance supplémentaire) avertit les improvisateurs que le geste conclusif peut intervenir sans ambiguïté à ce moment-là.**

23) Et la cadence intervient effectivement ; non pas en *do*# (cela aurait été bien étonnant !) mais avec une reprise quasiment textuelle de l'ouverture de l'improvisation : un motif à la courbe ascendante puis descendante au saxophone, ponctué, avec une éloquence toute conclusive, par un *fa* grave de trombone. **Cette fin est particulièrement réussie et virtuose car : elle est soudaine et surprenante (elle vient interrompre une des plus longues sections de l'improvisation) ; elle est parfaitement réalisée (pas d'hésitation, de notes qui débordent, d'incompréhension de la part d'un des musiciens…) ; elle dote l'improvisation d'une clôture formelle ; elle est absolument sans ambiguïté, en témoignent les applaudissements quasi-immédiat du public qui en saisit donc toute la signification.** On sait la difficulté de terminer une improvisation libre, en l'absence de tout référent externe ; ici, on voit que le motif en question s'est constitué comme point focal, d'abord parce qu'il a eu le privilège d'ouvrir l'improvisation, ensuite parce qu'il a été répété plusieurs fois (on a vu que la première section était bâtie sur cette répartition des rôles de type question-réponse). La réexposition d'une des parties du motif appelle donc presque automatiquement sa contrepartie ; en même temps, le contexte dans lequel intervient cette réexposition lui confère un poids tel qu'il semble difficile (en tout cas superflu) de continuer après cela.

2. Synthèse : Hyper-séquençage, rôle des interruptions et saillance des schémas d'interaction

Cette improvisation s'étend sur un peu plus de 8 minutes. Or, **la première chose que l'on remarque, c'est qu'on peut facilement la découper en un assez grand nombre de séquences, 11 à notre sens, ce qui fait une moyenne de 45'' par séquence :**

1) Du début à 61'' : une séquence allant progressivement d'échanges aérés à une pure synergie, le tout dans un style très virtuose (débit rapide, alternance extrêmement rapide de modes de jeux et de registres…).
2) De 61'' à 111'' : une séquence dominée par des fragments mélodiques au trombone, le saxophoniste prenant un rôle d'accompagnateur excentrique.
3) De 111'' à 153'' : une séquence très humoristique (rires du public) avec caquètements, cris et bruits en tout genre.

4) De 153'' à 199'' : une séquence « folklorique » : musique des îles au trombone et évocation du *Sacre* au saxophone.
5) De 199'' à 237'' : une séquence proche de la première, alternant effets de synergie (le passage en slap) et échanges hyper-virtuoses.
6) De 237'' à 250'' : une séquence très courte, avec nouvelle évocation folklorique au trombone.
7) De 250'' à 295'' : une séquence construite autour de *bisbigliando* au saxophone, également humoristique.
8) De 295'' à 344'' : une séquence très « jazz », avec *walking bass* et solos.
9) De 344'' à 389'' : une séquence de quasi-valse, faisant furieusement penser à du Ornette Coleman, se dissolvant dans le chaos.
10) De 389'' à 426'' : une séquence dans les dynamiques *piano*, avec beaucoup d'effets instrumentaux (slaps, bisous…).
11) De 426'' à la fin : une séquence où le tromboniste chante dans son instrument, avec en guise d'accompagnement un babil aigu de saxophone.

On pourrait sans doute proposer un découpage encore plus fin, pour rendre compte de la nature kaléidoscopique de cette musique, mais ce serait en fait donner l'illusion d'une improvisation formellement très instable, ce qui n'est nullement le cas. Il nous semble au contraire que la lisibilité de cette improvisation est particulièrement grande.

On peut donner au moins deux raisons à cette très grande richesse séquentielle : d'abord, celle-ci fait partie intégrante de l'impression générale de virtuosité recherchée par les musiciens (elle n'en est qu'une manifestation à une plus grande échelle) ; ensuite, la forme du duo permet (et peut-être même demande) une grande souplesse formelle pour une raison évidente : la coordination y est beaucoup plus aisée. Pour le dire de manière triviale, il est plus rapide de mettre deux personnes d'accord qu'un large groupe.

On peut sans doute approfondir ce dernier point. En fait, il ne nous semblerait pas faux de dire que le duo *exige* (et pas seulement *permet*) effectivement une plus grande variété séquentielle. Cela est lié au critère de lassitude qui commande dans une large mesure le besoin de changer de séquence. Qu'est-ce qui fait augmenter la lassitude ? D'abord la perpétuation de certaines caractéristiques acoustiques, cinétiques ou musicales. Mais aussi la permanence d'un certain schéma d'interaction. Concernant ce deuxième point, la lassitude n'augmente pas toujours

uniformément : ainsi, on peut supposer qu'un schéma d'interaction très différencié[260] provoque moins de lassitude pour les improvisateurs qu'un schéma d'interaction très uniforme. Or, dans le cas du duo, les rapports étant le plus souvent symétriques, on voit bien que le système d'interaction ne peut pas être très riche : d'où une plus grande lassitude pour les improvisateurs.

Ce point est donc très important pour comprendre l'hyper-découpage de l'improvisation qui nous occupe. Pour autant, on l'a dit, on a le sentiment d'une grande solidité formelle. C'est qu'ici, et la réussite vient en grande partie de là, le changement de séquence n'est pas subordonné au changement du schéma d'interaction ; autrement dit, un certain nombre de caractéristiques acoustiques, cinétiques ou musicales peuvent persister malgré la modification du rapport d'interaction (qui imitait plutôt l'autre, qui était très autonome…), conférant par là son unité à la séquence. Ce n'était pas le cas dans l'improvisation des Emeudroïdes que nous avons examinée au début de cette partie : on pourrait donc faire l'hypothèse que plus le nombre d'improvisateurs est élevé plus il y a des chances pour que le schéma d'interaction soit prédominant dans la définition de la séquence.

La deuxième chose importante qu'il faut signaler concerne la manière dont se font les articulations entre les différentes séquences. Dans la très grande majorité des cas, c'est un signal d'interruption (très souvent du saxophoniste) qui provoque le changement de séquence (voir les points 14 et 15 par exemple). La logique du marqueur formel se trouve donc poussée jusqu'à l'extrême : ces interruptions n'ont pas d'autre fonction que méta-pragmatique, c'est-à-dire qu'elles servent à modifier le cadre général dans lequel doivent prendre place les interactions ; mais elles sont absolument vides de contenu. Ce sont de purs signaux qui, par leur saillance évidente (un son très fort et très aigu), permettent de mettre les improvisateurs d'accord sur les moments de bascule, d'articulation, de changement. La réactivité des musiciens n'en est pas moins vraiment remarquable, avec des re-coordinations parfois presque instantanées (comme à 295''). C'est évidemment de ce procédé que découle la très grande lisibilité formelle de l'improvisation, avec de très nombreux enchaînements « *cut* », à mille lieux des transitions progressives et des processus d'interpolation. Bien sûr, le revers de cette médaille, c'est que cette improvisation peut apparaître comme « dirigée » par John Zorn, qui joue quasiment le rôle d'un chef d'orchestre, ou plus exactement de compositeur en temps réel, décrétant quand une séquence doit s'arrêter, et quand quelque

[260] C'est-à-dire un schéma où les improvisateurs n'entretiennent pas tous les mêmes rapports d'interaction (imitation, contraste, interruption…) avec les mêmes personnes : une situation non différenciée au point de vue des interactions serait par exemple une séquence où tout le monde est en train d'imiter la même personne, ou une séquence où tout le monde joue de manière complètement autonome.

chose d'autre doit commencer. On peut être agacé par cette attitude, parfois peu « démocratique », mais il faut bien reconnaître que c'est une des spécificités les plus intéressantes du style d'improvisation de John Zorn. De son côté, Yves Robert n'hésite pas à plusieurs reprises (à 237'' par exemple) à amorcer une nouvelle séquence de manière unilatérale, dans un geste forcément très interruptif. Néanmoins, la logique reste différente, puisque ces gestes, pour interruptifs qu'ils soient, sont aussi plus que des signaux : ils portent en eux un contenu (acoustique, cinétique ou musical) qui est *définitionnel* de la séquence qui s'amorce. La première intervention « swinguée » de Zorn à 61'' (voir point 5) est également de cette nature-là. Si l'on résume, les articulations sont donc essentiellement de nature interruptive :

1) Ou bien parce qu'il y a effectivement un signal d'interruption qui met tout le monde d'accord : il faut commencer quelque chose de nouveau.
2) Ou bien parce qu'un des musiciens décide unilatéralement d'introduire un nouvel élément très contrastant, qui a donc une grande probabilité de se retrouver au cœur de la séquence à venir.

Bien sûr, certaines articulations utilisent également des marqueurs formels plus traditionnels, comme au point 8 (transition de la séquence 2 à la séquence 3), avec l'apparition d'un *si* commun, confirmé à nouveau par le tromboniste, levant ainsi toute ambiguïté et permettant aux musiciens d'attaquer une nouvelle séquence, très humoristique, de grande synergie.

Enfin, il convient de signaler un dernier point, qui concerne les rapports d'interaction à l'œuvre dans cette improvisation. On peut en distinguer trois principaux : des rapports de synergie (imitation réciproque visant à donner l'impression d'un discours et/ou d'un instrument unique) ; des rapports soliste/accompagnateur (développement mélodique/tenue ou texture ou phrase répétée) ; et des rapports d'association contrastée (type question-réponse). Il est intéressant de noter que ces rapports apparaissent tous les trois au début de l'improvisation : au bout d'un peu plus d'une minute, on a successivement le dialogue-joute (points 1 et 2), la synergie (points 3 et 4) et le solo/accompagnement (points 5 et 6). Une fois ces trois possibilités établies, les musiciens parviennent à les convoquer à nouveau dans le cours de l'improvisation avec beaucoup de facilité. Le cas le plus clair est sans doute celui du rapport soliste/accompagnateur. Celui-ci apparaît pour la première fois un peu par hasard, parce que le trombone se met à imiter le motif du saxophoniste (à 63'') alors que celui-ci est déjà passé à autre chose, d'où une impression peut-être de « ratage » dans la

coordination, car c'est la synergie qui dominait vraiment jusque là. Or, on le sait, la meilleure façon de retourner ce genre de « ratage » est de persévérer et de l'assumer complètement (ne pas revenir sur ce qui a été fait) : c'est bien sûr ce qui se passe ici, donnant naissance à un rapport de complémentarité/contraste où le tromboniste reste sur une idée mélodique, tandis que le saxophone adopte rapidement un rôle d'accompagnateur, mais sans véritablement changer de type de jeu : c'est surtout dans la manière dont ses interventions sont subordonnées à celles du tromboniste que l'on voit son nouveau rôle. De la manière dont s'est installé ce rapport d'interaction résulte sans doute une saillance particulière. En tout cas, on voit bien dans la suite de l'improvisation qu'il suffira qu'une des deux stratégies apparaisse (par exemple une note tenue dans l'aigu du saxophone) pour que l'autre suive immédiatement (par exemple un fragment mélodique au trombone) : voir les points 8, 10 ou 13 par exemple. Il s'agit là d'un véritable point focal de l'improvisation : les musiciens savent qu'ils ont affaire à une situation où la coordination est effective et il y a donc un lien cognitif qui s'établit entre certaines stratégies connexes, ce qui explique que l'une appelle ainsi l'autre, presque automatiquement. Ce point focal, qui concerne ici essentiellement un certain schéma d'interaction, contribue grandement à la clarté et à la réussite formelle de l'improvisation.

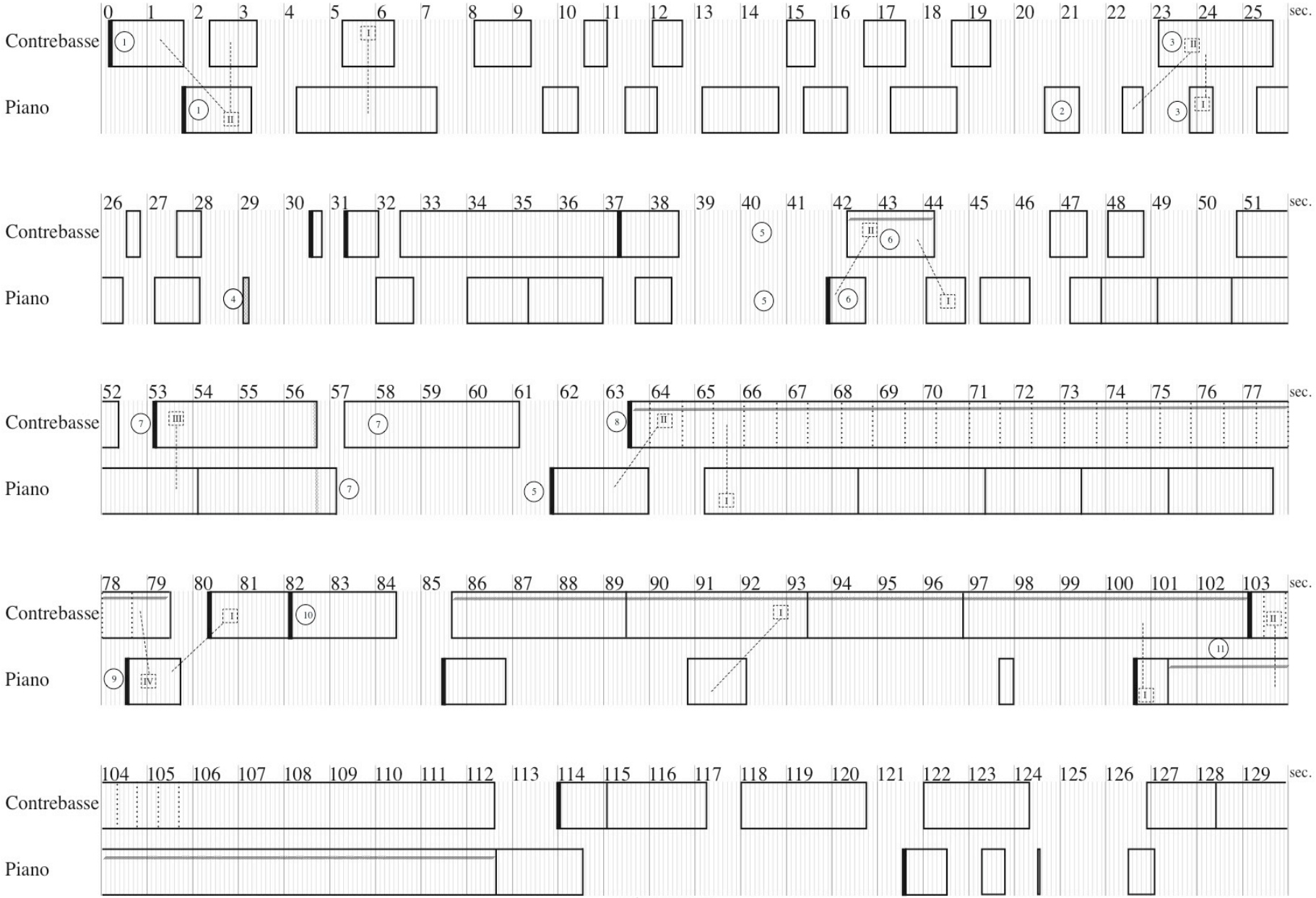
E/ First (extrait de « Epiphanies »)

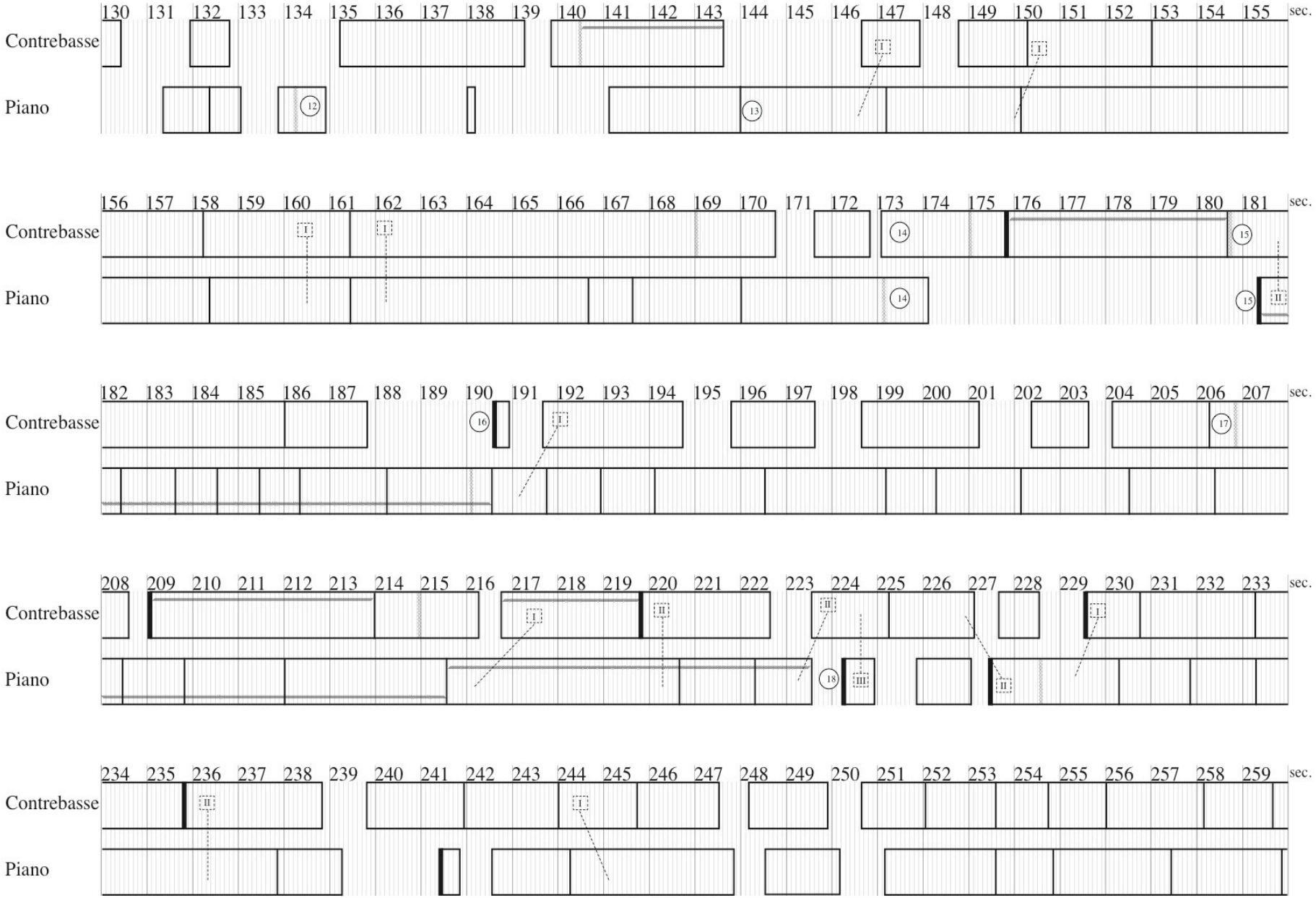
L'étude de cette improvisation (du moins de ses sept premières minutes) du festival de 1982, un duo entre la pianiste Ursula Oppens et le contrebassiste Moto Yoshizawa, a bien pour but de mettre en lumière certains mécanismes de coordination, mais seulement de manière indirecte. En effet, à notre sens, il s'agit d'une improvisation franchement ratée, et en même temps très caractéristique des travers dans lesquels peut aisément tomber l'improvisation libre. Ben Watson, dans la longue section qu'il consacre aux divers *Company Weeks*, expédie assez rapidement cette partie, qui constitue la première plage du disque *Epiphanies* :

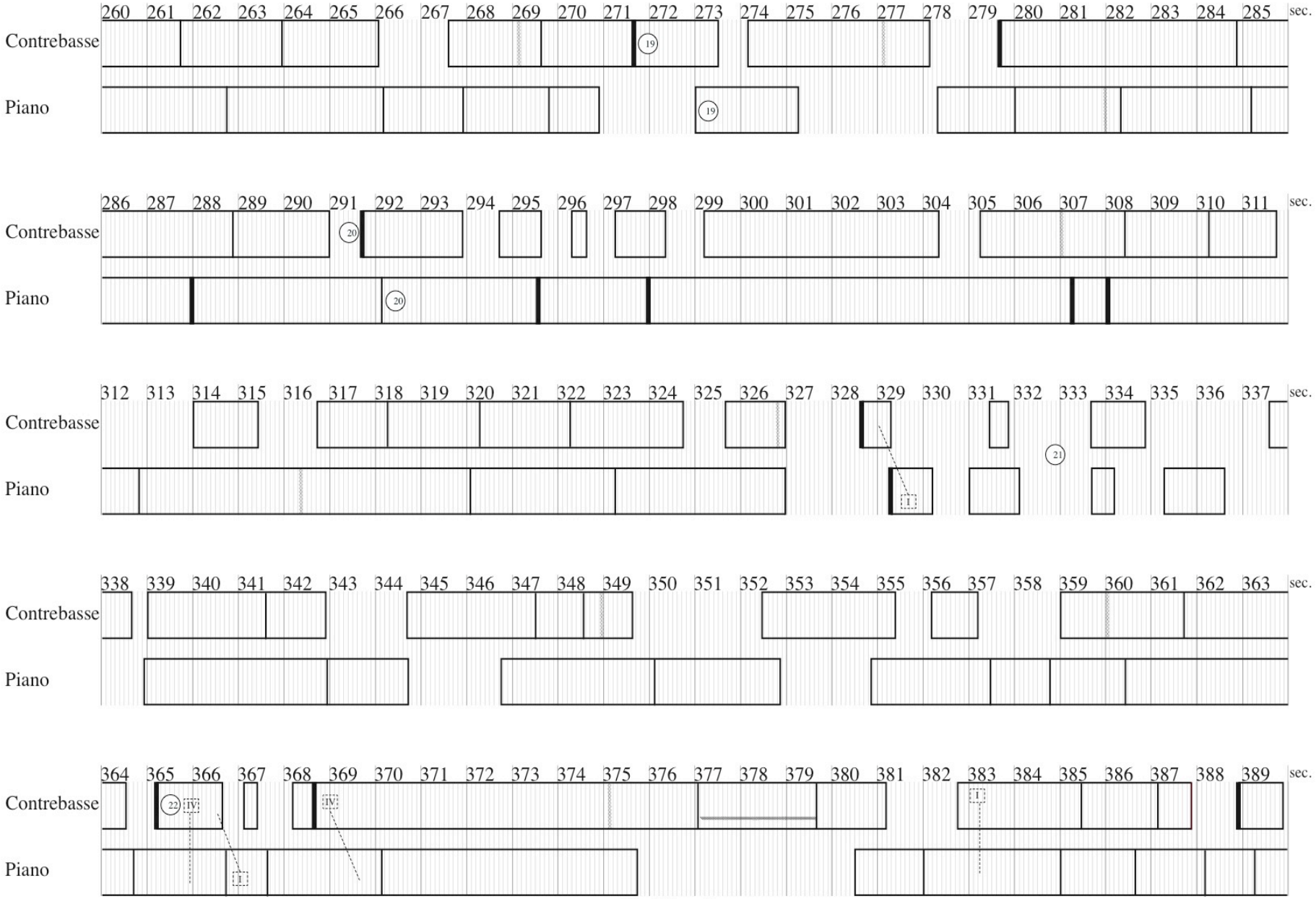
> « Dans leur duo, Oppens et Yoshizawa échouent passablement à se connecter, produisant une sorte de musique brisée dont « l'imprévisibilité » faisait les délices de Derek Bailey, mais qui peut rebuter l'acheteur de disques[261] » (Watson 2004, p. 234).

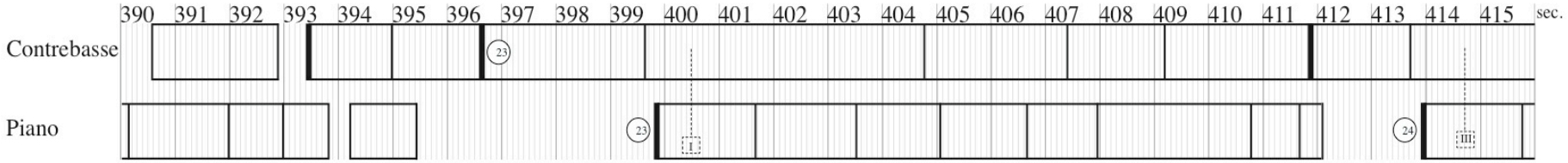
Cette absence de connexion soulignée par Watson, nous la comprenons comme échec de coordination. Nous allons donc essayer de montrer comment, et pourquoi, cette improvisation produit sur l'auditeur cette impression défavorable, impression qui n'est peut-être pas tant due à l'imprévisibilité du contenu mais bien à sa trop grande prévisibilité.

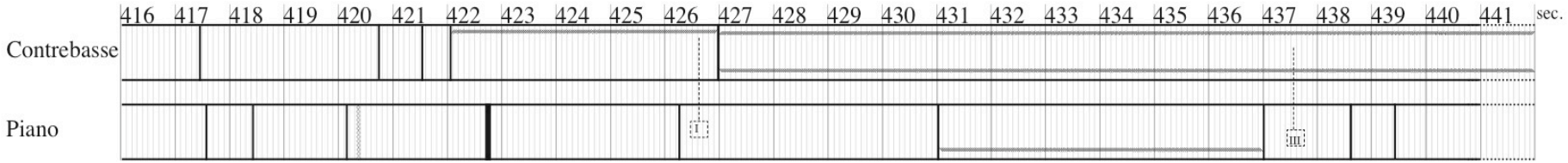
[261] « In their duet, Oppens and Yoshizawa utterly fail to connect, providing just the kind of broken music Bailey delights in as « unpredictable », but which can disappoint the record buyer ».

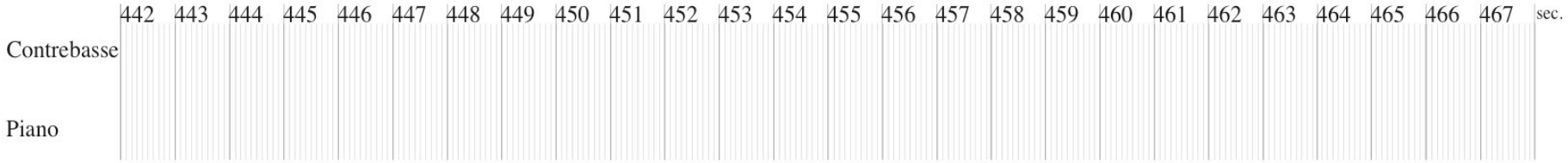

Contrebasse
Piano
sec.
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25
26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51
52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77
78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103
104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129

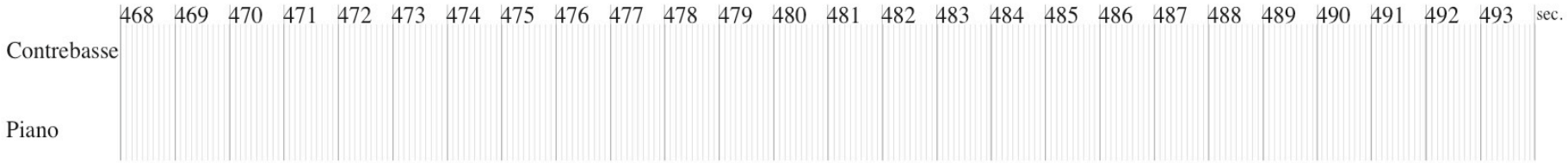

130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 sec.
Contrebasse
Piano
12
13
I
I
156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 sec.
Contrebasse
Piano
I
I
14
15
14
15
II
182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 sec.
Contrebasse
Piano
16
I
17
208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 sec.
Contrebasse
Piano
I
II
II
I
18
III
II
234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 sec.
Contrebasse
Piano
II
I

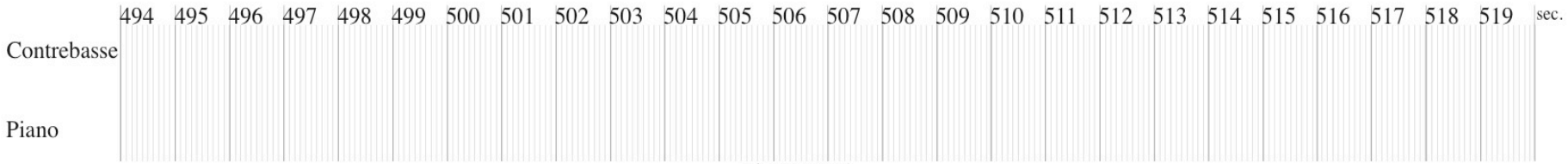

260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 sec.
Contrebasse
Piano
19
19
286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 sec.
Contrebasse
Piano
20
20
312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 sec.
Contrebasse
Piano
21
I
338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 sec.
Contrebasse
Piano
364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 sec.
Contrebasse
Piano
22
IV
IV
I
I


390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 sec.
Contrebasse
Piano
23
23
I
24
III


416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 sec.
Contrebasse
Piano
I
III


442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 sec.
Contrebasse
Piano


468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 sec.
Contrebasse
Piano


494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 sec.
Contrebasse
Piano

1. Analyse linéaire

1) **La première entrée des deux instrumentistes est déjà tout à fait caractéristique du schéma interactif qui irrigue toute cette improvisation : impulsion-réaction.** Une description en termes behavioristes (stimulus-réflexe) ne serait d'ailleurs peut-être pas tout à fait hors de propos, étant donné que bien souvent la réaction semble davantage intervenir au plan gestuel de l'émission du son, qu'au plan musical proprement dit (nous en donnerons quelques exemples peu après). **Cette impression de réflexe est encore renforcée par la très grande brièveté des propositions, proches d'impulsions acoustico-gestuelles.** Si le premier échange se caractérise par un effet de complémentarité (opposition *forte*/*piano*, motif brisé/*glissando* continu…), les échanges suivants vont devenir plus imitatifs : similitudes morphologiques, tentatives pour trouver des équivalents de timbre (ainsi entre 4'' et 7'', avec les effets de percussion sur la table d'harmonie du piano et les *col legno* de la contrebasse)… Il s'agit bien d'échanges sur le modèle du dialogue, c'est-à-dire que la simultanéité est évitée, même si parfois quelques résonances ou impulsions conclusives de l'un sont encore présentes sur l'entrée de l'autre.
2) **Ce *pizzicato* grave au piano (*fa*) ne déclenche rien et apparaît rétrospectivement comme un « coup pour rien ». Bien qu'il soit nettement saillant, d'abord pour la raison simple qu'il est isolé de part et d'autres par des silences (qui le mettent en valeur), ensuite parce qu'il s'agit d'une hauteur distincte émise de manière relativement pure, il ne sert pas de prétexte à développer ou bien varier le discours.** Témoin la reprise à 22'' du schéma impulsion-réaction. Deux hypothèses possibles : ou bien ce *pizzicato* était un geste non volontaire (mais cela semble peu probable vu le silence qui le précède), de type accident, et qui reste non-assumé, accepté comme erreur, et donc renié par le *glissando* suivant qui permet de revenir au dialogue précédent ; ou bien il s'agit bien d'un geste volontaire introduisant un nouvel élément dans l'improvisation, mais devant l'absence de réaction du partenaire (le silence qui suit), il reste en friche puisque immédiatement renié.
3) Voici **un exemple net d'ajustement quasi-moteur du discours du piano sur celui de la contrebasse.** Après un *glissando* de relance dans l'aigu et *piano*, Ursula Oppens s'aligne immédiatement sur l'entrée du contrebassiste (avec un son écrasé) en produisant immédiatement un nouveau *glissando* beaucoup plus serré (presque arraché) et plus fort.
4) Encore un *pizzicato* isolé du piano absolument pas utilisé : parce que les musiciens ne s'en saisissent pas ou ne le développent pas, il apparaît comme une erreur, un geste parasite. Cela dénote une certaine timidité de la part de la pianiste pour qui c'était, rappelons-le, une des premières expériences d'improvisation libre. Ursula Oppens est une pianiste classique assez reconnue, spécialiste du répertoire contemporain (elle a notamment beaucoup joué Elliot Carter). Et c'est justement le fait qu'elle ne soit pas improvisatrice qui a intéressé Derek Bailey[262]. En l'occurrence, **on observe ici quelque chose que l'on peut remarquer chez beaucoup de débutants : la peur du solo ; non pas le solo sur le modèle du chorus d'un jazzman, mais le solo au sens d'une proposition musicale autonome et solitaire (personne d'autre ne joue) capable d'orienter formellement l'improvisation.** Nous avons développé par ailleurs cette question du solo, nous n'y revenons pas ici. Notons simplement que la pianiste Ursula Oppens n'échappe pas à la règle et qu'elle conçoit l'improvisation libre comme quelque chose d'avant tout collectif, où l'un n'existe pas sans l'autre, et même où l'un n'existe que par l'autre (modèle impulsion-réaction). L'obsession de l'imitation et des rapports d'associations par similitude entre les discours s'explique également dans cette perspective où l'on recherche avant tout la fusion des discours individuels en une entité collective.

[262] Rappelons que celui-ci voyait dans la confrontation entre improvisateurs et non-improvisateurs le moyen privilégié de renouveler des situations d'improvisations libres devenues trop confortables (c'est-à-dire trop peu risquées) pour les musiciens.

5) **On peut noter un autre trait assez systématique de cette improvisation : le passage par le silence absolu entre les différentes séquences de l'improvisation.** Ces silences ont une double caractéristique : d'abord, il ne s'agit pas de simples respirations, mais plutôt d'arrêts dans la production musicale (ce que traduit la durée de ces silences, parfois fort longs, comme c'est le cas ici) ; d'autre part, c'est presque toujours de la même courbe dynamique qu'il s'agit : *diminuendo*-silence-reprise *piano* (même s'il y a bien sûr des exceptions). Ces deux caractéristiques font que les silences sont vécus par l'auditeur (et sans doute aussi par les musiciens) comme un temps d'attente qui brise et fragmente sans cesse l'élan d'un discours qui ne démarre véritablement jamais. Cela est d'autant plus flagrant que les *diminuendi* amenant au silence ne sont pas vraiment des *diminuendi* conduits musicalement mais des affaissements dynamiques résultant d'interventions souvent hésitantes, et donc non-investies, à l'énergie très faible (on a noté les *pizzicati* de piano isolés ; ici, à 37'', c'est d'un gratouillis dans le piano, peut-être effectué à l'aide d'une baguette de percussion qu'il s'agit).
6) Évidemment, cette impression vient également du fait que **les propositions avortent très rapidement : c'est le cas ici.** En effet, il semble qu'un élément nouveau apparaisse à partir du trille *fa#-fa* de piano (même si on peut l'interpréter comme continuation du *battuto* de la contrebasse à 37''). Il s'agit clairement d'un marqueur d'articulation formelle pour les deux improvisateurs : d'abord par l'effet de timbre produit (c'est la première fois que l'on entend le son du piano produit par l'action des marteaux), ensuite par le principe de répétition contenu dans l'idée même de trille (ou de mordant, pour être exact). Il serait donc tout à fait propice à l'enclenchement d'une nouvelle séquence. Et c'est bien ce qui se passe. Mais d'abord, cela se fait de manière assez timide, et non franche. La raison en est due au **systématique effet d'ajustement qui conduit la pianiste à n'entretenir que des rapports de similitude avec le discours du contrebassiste.** Ainsi, après ce trille, le contrebassiste répond (42'') par un *battuto col legno* (qui reprend l'idée de répétition du trille) mais dans une dynamique très piano ; aussitôt (44''), la pianiste reprend par deux notes égrenées pianissimo, *fa#-sol*, qui donneront finalement naissance à un nouveau trille (45''). L'effet d'ajustement joue également dans le sens inverse : ainsi le pizzicato *sforzato* de la contrebasse à 50'' se traduit immédiatement par un renflement du son au piano.
7) Ensuite, **à la moindre tentative d'avoir des discours divergents (au sens où les deux faisceaux n'ont que peu d'éléments saillants en commun), l'édifice s'effondre par retrait d'un des musiciens** (bien souvent la pianiste, on a vu pour quelles raisons). Ici, le contrebassiste introduit un élément *sul ponticello* relativement nouveau, en tout cas dans une relation d'autonomie hiérarchisée (plans distincts) avec le trille grave et mouvant du piano. On peut supposer que le seuil d'autonomie des discours de la pianiste est d'une manière générale très bas, de sorte qu'elle n'envisage pas vraiment d'autres rapports d'interaction que la fusion ou l'imitation ; il en résulte ici la décision d'une interruption du faisceau en cours, ce qui se produit à la première occasion venue, à savoir l'arrivée simultanée sur le *mi* à 56''. Le contrebassiste se retrouvant tout seul, son intervention précédente perd son sens ; et la réitération de celle-ci à 57'' ne suffit guère à changer cette impression. **On peut d'ailleurs interpréter cette réitération comme une interpolation typique, tentative de combiner la logique de coordination et la logique de conduite de son propre discours, entre la phrase précédente et le silence, la décision d'interruption du faisceau ayant été prise à 56'', avec l'arrêt du piano.** Le début comme la fin de cette séquence apparaissent donc comme collectivement mal conduits, d'où l'impression d'une tentative avortée.
8) Alors que la pianiste semble vouloir à nouveau se lancer dans un jeu d'impulsion-réaction (jeu qu'elle semble particulièrement affectionner, parce que fort simple dans sa conduite interactive), **le contrebassiste poursuit opiniâtrement l'idée précédente.** Cette fois-ci la répétition est d'autant plus claire que le contrebassiste installe une pulsation et un débit (en triolet) avec une hauteur unique (*si*). **La pianiste semble prendre en compte la pulsation introduite (les *glissandi* se terminent à peu près sur le temps, phrasés en *crescendo* avec *sforzando* sur le temps), mais rapidement (à 68'') le geste pianistique se détache de cette pulsation pour se situer dans un temps autonome.** En fait, il semble que ce soit une erreur (le *glissando* légèrement anticipé à 70'') qui conduise Ursula Oppens à aller vers un temps de plus en plus lisse.

9) La pianiste interrompt clairement la séquence initiée par le contrebassiste (comme quelqu'un qui est tombé du train en marche). **Encore une fois, l'auditeur a donc un sentiment d'une séquence brisée, avortée, abandonnée avant même d'avoir eu une chance de s'épanouir.**
10) **Le contrebassiste n'abandonne pas la partie et, après une courte réponse à l'interruption précédente, poursuit la même idée** (présentée différemment), sans doute dans l'espoir que sa partenaire se coordonne correctement avec cette stratégie. Pourtant, la pianiste répond encore une fois avec le même type de proposition sonore (un *glissando* sur les cordes du piano, mais purement bruitiste cette fois-ci). Le contrebassiste évolue alors vers la pure trame : d'abord, en ne faisant plus entendre que le bruit de l'archet frotté ; puis en partant sur un trémolo, très *piano*, avec également beaucoup de bruit d'archet. **Cette production de texture est assez nettement une stratégie d'accompagnement, appelant l'autre à développer un discours plus clairement en dehors. Mais la pianiste se contente de deux interventions très brèves (la deuxième peut-être involontaire, d'ailleurs) dont le but est clairement de se fondre dans la texture globale.** La première intervention à 90'' s'inscrit dans le *crescendo* initié par le contrebassiste une seconde avant ; elle provoque d'ailleurs chez le contrebassiste un ajustement dynamique immédiat avant que celui-ci ne revienne subitement à une dynamique *pianissimo*.
11) Le passage de relais dans la texture est ici assez réussi. **L'entrée du piano sur des *pizzicati* répétés (rapport de similitude avec le discours du contrebassiste) conduit ce dernier à prendre une parole « soliste »** (même si c'est de manière très discrète et discontinue) ; mais il ne fait pas cela immédiatement : n'oublions pas que cette improvisation manque cruellement de continuité et donc que toutes les occasions où l'on peut réaliser ce genre de tuilage sont sans doute bonnes à prendre. Il achève d'abord sa production texturale par un *diminuendo*, puis énonce clairement un geste rythmique (percussion sur la caisse de résonance) qui s'inscrit dans une pulsation suggérée très brièvement par la pianiste au début de son entrée. Ce geste pourrait sans doute jouer le rôle d'un marqueur formel clair (saillance de la pulsation) mais la section échoue encore une fois à se développer, la pianiste arrêtant de gratter les cordes à 114'' et laissant le contrebassiste seul. Nous arrêtons ici la description linéaire de l'improvisation (car les problèmes sont toujours un peu les mêmes, notamment celui de l'avortement quasi-systématique des diverses propositions) pour ne plus pointer que quelques moments symptomatiques.
12) **L'effet de timbre du piano joué de manière traditionnelle est saisissant. Il pourrait s'agir d'un marqueur formel satisfaisant ; et le contrebassiste saisit en effet ce point de repère pour démarrer quelque chose de beaucoup plus énergique et dense que précédemment. Malheureusement, ce changement de séquence n'est pas suivi par la pianiste, qui laisse le contrebassiste seul.** L'énergie retombe rapidement mais finalement, à 140'', la pianiste se lance dans des *glissandi* sur les cordes du piano de plus en plus rageurs et animés. Mais **c'est encore une impression de faux départ qui est laissée sur l'auditeur ; l'absence de synergie dans les discours des deux improvisateurs les conduit à toujours avoir une gestion collective des phrases extrêmement monotone** : impulsion brusque-*crescendo*-retombée rapide dans une dynamique *piano-al niente*.
13) Si la section qui démarre finalement est beaucoup plus satisfaisante, c'est pour essentiellement deux raisons : d'abord parce que, **pour une fois, on a véritablement un jeu simultané des instrumentistes** (alors qu'on a eu avant beaucoup de situations frustrantes où l'un des improvisateurs semblait, par son type de discours, inviter l'autre, sans que celui-ci n'y réponde) ; **ensuite parce qu'un même type de rapport interactif (ici le rapport de similitude) est maintenu sur un temps un peu long**, ce qui permet en l'occurrence le développement d'une certaine énergie, d'autant plus que les inflexions du discours de l'un ont immédiatement un impact sur le discours de l'autre (effet de synergie dans la prise de décision des faisceaux d'événements).
14) **La fin apparaît comme un peu ratée, car le contrebassiste n'a pas profité du signal conclusif clair envoyé par la pianiste** pour proposer une coupure franche.
15) La suite est également plus intéressante. **D'abord, l'entrée de la pianiste est bien sentie** : elle rentre sur un marqueur formel clair (la perception d'une hauteur à la contrebasse) ; et ensuite dans un rapport de contraste (aigu/grave, fluctuant/répétitif, dense/vide…) qu'appelle

le discours minimaliste du contrebassiste. **En même temps, le discours « en dehors » est clairement articulé avec la proposition du contrebassiste**, notamment par sa polarisation, qui est une manière de répondre au geste répétitif du contrebassiste.

16) **Le contrebassiste profite de la rupture de polarisation pour entrer dans un rapport plus associatif**, marqué par un souci de l'imitation du timbre et de la morphologie des motifs.
17) Là encore, le retour vers la polarisation se fait très bien. **La pianiste profite d'un court appel du contrebassiste (*sol*# répétés) pour repolariser son discours vers la grosse note[263] *sol-sol#-la*** ; ceci est rapidement conforté par le retour du trémolo du contrebassiste à 209''. Quand il change la hauteur du trémolo (à 214''), la pianiste réduit son discours polarisé à un simple trille, pure texture que le contrebassiste rejoint d'abord (trémolo) avant de prendre une parole soliste (à 220'').
18) **On peut expliquer l'impression globalement défavorable que laisse cette improvisation (l'impression que les improvisateurs ne réussissent pas à se coordonner) par le peu de permanence des rapports interactifs**. C'est ce qui fait aussi que cette improvisation est sans cesse grevée par des chutes d'énergie. Ainsi, on a vu qu'une situation de type texture (trille de piano)/discours soliste (*pizzicato fortissimo* en double cordes) venait de se mettre en place ; elle est aussitôt brisée par la pianiste qui propose une nouvelle couche de discours (rapport de type 3 car cela reste dans une relation clairement hiérarchisée par rapport à la contrebasse), une couche bruitiste. Le problème, c'est que cette couche disparaît tout aussi rapidement, remplacée par un quasi-retour de la texture du trille. Malheureusement, le contrebassiste prend cela comme signal pour rentrer dans un rapport d'association par similitude (hauteurs peu distinctes sous les bruits de percussion). Mais ceci dure également très peu de temps puisque quand le contrebassiste veut retourner à la situation précédente (rapport de type 2 à 235''), la pianiste prend cela comme un signal d'interruption et opère un *diminuendo* et une raréfaction de son trille. Encore une fois, on a donc l'impression que la phrase meurt d'elle-même (comme si les improvisateurs n'avaient pas de contrôle formel dessus), jusqu'au silence à 239'' ; les quelques *pizzicati pianissimo* de la contrebasse à 239 n'aident d'ailleurs pas à la clarté du discours (on ne comprend pas s'il s'agit d'une sorte de coda ou au contraire du départ trop discret d'une nouvelle idée).
19) Voici un exemple de la pauvreté des interactions trop souvent constatée dans cette improvisation. Alors que la musique est en train de s'éteindre, le contrebassiste énonce un *pizzicato fortissimo* qui joue comme un signal d'interruption par rapport à ce qui précède. La réaction de la pianiste est vraiment de l'ordre du réflexe : l'impulsion dynamique la conduit à gratter encore quelques cordes aigues, comme un dernier soubresaut. Le problème n'est pas ce geste en soi mais la conjonction de deux éléments : il est la continuation de la proposition précédente alors qu'il y a eu un signal d'interruption ; et il n'est pas développé, il s'affaisse au bout de deux secondes (le fait de continuer sur la même idée après une interruption peut bien entendu avoir une grande force mais il faut alors faire quelque chose, presque mettre en scène, l'autonomie des discours). **On est vraiment dans le cadre stimulus-réflexe, ce qui n'est même pas un cadre interactif puisqu'il n'y a pas vraiment d'action réciproque**.
20) Le même schéma : alors que les percussions de la pianiste se font de plus en plus éparses, un son du contrebassiste *arco* et *forte* avec beaucoup de crin provoque immédiatement un surcroît d'excitation dans le jeu de la pianiste. **C'est la systématicité de l'allure générale des phrases qui est ici extrêmement lassante et peu captivante.**
21) **Le type de mode de jeu utilisé par la pianiste produit un discours tellement discret qu'il n'a presque aucune puissance formelle. C'est un discours de pure participation et totalement neutre.** D'ailleurs, on n'observe presque aucune réaction au développement des motifs du contrebassiste (développement en durée et en ambitus). Une explication possible, c'est que la réalisation de ces modes de jeu non-orthodoxes requérant un supplément d'attention (ils nécessitent une grande précision et un véritable contrôle pour ne pas être que

[263] André Boucourechliev avait coutume d'utiliser ce terme de « grosse note » pour désigner, notamment dans la musique électroacoustique, une polarisation floue, approximative autour d'une certaine hauteur. Nous reprenons ici ce terme très évocateur pour désigner une polarisation mobile à l'intérieur d'un petit cluster (d'un demi-ton ou d'un ton).

des *effets*), l'attention au discours d'autrui s'en trouve par voie de conséquence réduite. Surtout, **c'est un type d'effet que la pianiste a utilisé presque systématiquement depuis le début de l'improvisation ; la situation est alors difficile à renouveler, surtout quand le mode de jeu n'est utilisé que pour produire une sorte de texture très peu décisive. On a d'ailleurs l'impression que le contrebassiste se sent bien seul**…

22) **C'est en tout cas comme cela que nous interprétons les coups du contrebassiste à 365'', suivis d'un discours véhément (avec par exemple des pizz Bartók à 379'') sans doute destiné à sortir la pianiste de sa torpeur monotone** (le même type de discours assez pauvre depuis 328'') ; ce qui a hélas un effet assez limité puisque, si l'on observe bien les inévitables ajustements dynamiques (jeu plus dense et plus *forte*), la nature du discours demeure inchangée. Et cela reste ainsi jusqu'à ce que la phrase se dégonfle à nouveau.
23) **La troisième fois est la bonne puisque la pianiste change enfin de mode de jeu** : on entend en effet le piano utilisé de manière traditionnelle. Elle rentre alors dans un jeu d'imitation avec le contrebassiste (intervalles disjoints, contrastes dynamiques, débit très irrégulier…).
24) La pianiste semble revenir à ses vieux démons : alors que la phrase s'éteint, elle retourne à l'intérieur du piano pour quelques instants, produire des sons qu'elle a déjà produits mille fois. Mais elle se rend sans doute compte elle-même du caractère très répétitif de son discours. Elle procède alors à une sorte d'interpolation entre son discours bruitiste et un jeu traditionnel à base de hauteurs (ces dernières apparaissant de plus en plus distinctement). **C'est le trémolo du contrebassiste qui va lui donner le signal pour cristalliser une texture de trille, qui se fond parfaitement avec le trémolo (ils se retrouvent sur la même hauteur). Grande différence avec les sections précédentes, cette texture reste stable pendant presque une minute, permettant l'émergence d'arabesques solistiques dans l'aigu du piano.**

On nous pardonnera le caractère parfois « donneur de leçons » des propos précédents : il est certes toujours plus facile de se placer dans la position de l'analyste, disséquant une improvisation après coup pour voir ce qui n'a pas fonctionné, que dans celle de l'improvisateur libre. Mais il est sans doute aussi important d'étudier précisément pourquoi l'on a ce sentiment d'une improvisation qui ne fonctionne pas ; et il est probable qu'on en apprenne tout autant sur les mécanismes de coordination en improvisation collective libre quand cette coordination est effective que lorsqu'elle ne l'est pas !

2. Synthèse : Problèmes d'informalité

Il n'est peut-être pas inutile de comparer quelques unes des caractéristiques de cette improvisation avec le duo que nous avons précédemment analysé (John Zorn/Yves Robert) : cela nous permettra sans doute de mettre en lumière ce qui ne fonctionne pas ici. **La première remarque à faire concerne le découpage séquentiel des sept premières minutes de cette improvisation (l'improvisation dans son entier dure un peu plus de quinze minutes) : celui-ci se révèle en fait très difficile à opérer.** On pourrait proposer trois découpages concurrents :

1) Le premier considèrerait ces sept minutes comme une seule et unique séquence (l'articulation avec la suite se faisant à 420''), par la permanence d'au moins deux caractéristiques : une fragmentation extrême (la musique « brisée » de Bailey), tant au point de vue formel (il s'agit d'une suite de phrases bien découpées, séparées par des silences, et jamais très longues) qu'aux points de vue musicaux (pointillisme évident) et acoustiques (le jeu est très granuleux, en particulier au piano) ; et la prédominance à tout point de vue de la contrebasse : dynamiques plus élevées, plus d'initiatives (interruptions ou commencements), passages plus « solistiques »… Cela s'oppose bien entendu très fortement à la séquence qui s'amorce à 420'', faite d'une « nappe »[264] continue (trilles et trémolo) et avec un piano beaucoup plus volubile et soliste.
2) Le deuxième diviserait l'extrait en 9 séquences : du début à 61'' (échanges pointillistes) ; de 61'' à 114'' (présence d'éléments de stase : répétitions ou nappes) ; de 114'' à 144'' (quasi-solo de contrebasse) ; de 144'' à 174'' (excitation commune, effets de synergie) ; de 174'' à 239'' (séquence marquée par le jeu granuleux dans l'aigu du piano) ; de 240'' à 277'' (les deux instrumentistes discourent parallèlement) ; de 278'' à 327'' (séquence plus bruiteuse, avec la contrebasse en dehors) ; de 328'' à 364'' (piano très discret, quasi solo de contrebasse) ; de 365'' à 420'' (la contrebasse multiplie les gestes d'interruption pour amener le piano à réagir, ce qui se passe effectivement).
3) Le troisième serait d'inspiration beaucoup plus gestaltiste. Nous ne le détaillerons pas ici, mais disons que ce découpage profiterait de l'abondance des silences pour épouser la forme générale des phrases typiques de cette improvisation : impulsion-excitation-extinction. Cela conduirait évidemment à un très grand nombre de séquences.

On pourra nous dire que c'est simplement d'une question d'échelle qu'il s'agit. C'est en partie vrai, mais ce n'est pas seulement cela ; nous pensons que le découpage séquentiel exprime profondément la nature formelle de l'improvisation collective libre. Une trop grande ambiguïté, comme c'est le cas ici, ne peut alors que traduire un véritable problème formel. On est très loin de la clarté relevée dans l'improvisation précédente.

Essayons de détailler un peu ce point. Le deuxième découpage proposé est sans doute celui qui permettrait de rendre compte d'une forme séquentielle. Sur quoi ce découpage s'appuie-t-il ? Sur les changements dans le schéma d'interaction : ainsi, comme on le voit très bien sur la

[264] Nous empruntons ce terme à la musique électronique ; il désigne ici des ensembles de sons continus, quasi-continus ou entrenus à vocation texturale.

partition d'écoute, le début est dominé par un schéma d'impulsion-réaction ; puis le contrebassiste adopte un rythme continu sur lequel la pianiste pose quelques interventions ; puis c'est le contrebassiste qui prend un quasi-solo ; et ainsi de suite… On a donc bien des modifications dans les rapports d'interaction. Mais ces modifications restent en fait des changements superficiels pour au moins deux raisons :

1) D'abord, bien que l'on puisse caractériser globalement telle ou telle séquence par un certain schéma d'interaction, ces schémas restent en fait localement très instables. Cette instabilité est aussi une conséquence directe de l'hyper fragmentation de cette improvisation : les gestes s'épuisant rapidement et se brisant souvent, les schémas d'interaction dans lesquels ils s'inscrivent ont également tendance à être ébranlés.
2) D'autre part, il n'y a pas non plus de liens forts entre ces schémas d'interaction et l'expression privilégiée d'une certaine identité, d'une permanence acoustique, cinétique ou musicale. On l'a dit, si l'on veut chercher cette permanence, c'est en fait au niveau de l'extrait tout entier qu'il faut le faire.

On se trouve donc dans un cas fort différent de l'improvisation précédente, où les musiciens s'autorisaient à maintenir une certaine identité musicale tout en modifiant leur rapport d'interaction : mais cela fonctionnait sans problème puisque tout cela se faisait dans le cadre de séquences très caractérisées et clairement établies. Ici, on sent bien que le facteur de lassitude, sans doute inhérent au format du duo, du moins en ce qui concerne le schéma d'interaction, est très présent : cela explique les tentatives assez fréquentes de renouvellement du schéma d'interaction (la fréquence est d'ailleurs comparable à celle de l'improvisation précédente). Mais ces tentatives ont un effet paradoxal : loin de proposer de la nouveauté à l'auditeur et aux musiciens eux-mêmes, elles ne font que souligner et renforcer, par leur superficialité, l'uniformité de caractère acoustico-musical. En effet, les attentes se trouvent systématiquement déçues, la modification des interactions n'entrainant pas, ou si peu, de changements dans la nature de la musique. D'où aussi le sentiment d'échec qui accompagne ces modifications (de plus en plus notable au fur et à mesure de l'improvisation) et qui confère une instabilité supplémentaire aux schémas d'interaction, les phrases qui les portent se trouvant trop vite et trop souvent avortées. Ce sentiment d'échec culmine sans doute au point 22 (à 365''), avec les coups véhéments du contrebassiste, espérant par là provoquer sa partenaire et catalyser quelque chose d'inédit : cette exaspération porte d'ailleurs à notre sens ses fruits puisque nous y voyons la cause lointaine de la stabilisation à 420''.

Pour finir sur ce point du schéma d'interaction, il faut ajouter que les effets d'ajustements dynamiques permanents (voir le point 19 par exemple), hérités du schéma initial impulsion-réaction, contribuent grandement à l'impression d'uniformité, ou plutôt d'indifférenciation qui se dégage de cette improvisation. Cela impose une sorte de cadre général, dont le maître mot est l'imitation (très nette d'ailleurs dans le traitement acoustique des deux instruments), et que les musiciens ne parviennent que trop difficilement à briser : c'est aussi pourquoi tous les passages où les deux musiciens tiennent des discours vraiment différenciés, contrastés, où les rôles de chacun sont clairement établis, ne tiennent jamais vraiment (voir le point 7, ou dans une autre perspective, le point 18).

Le dernier point à soulever sur cette improvisation concerne la manière dont s'opèrent (ou tentent de s'opérer) les différentes articulations. On se souvient que c'était un des points particulièrement remarquables de l'improvisation précédente. On peut ici distinguer trois cas :

1) **Un silence sépare deux sections** : c'est un cas assez fréquent (voir par exemple le point 5, ou encore à 239'', à 327''). Si l'on prend en considération les cas où la musique passe par un quasi-silence (des sons « texturaux » de dynamique très faible), par exemple à 113'', 143'', 174''…, c'est même la grande majorité des articulations qui se font comme cela. C'est donc à chaque fois de cadences internes qu'il s'agit, la musique mourant avant de renaître. Or, il faut rappeler que ce genre d'articulation est ambiguë par nature : on ne sait jamais (public comme musiciens) si la musique va vraiment repartir ou si l'on vient d'assister à la fin de l'improvisation. De cette ambiguïté nait une lourdeur évidente : comme il n'y a rien qui tienne la musique *a priori*, à chaque fois que celle-ci redémarre, il faut une nouvelle dépense d'énergie. Il y a d'autres problèmes avec l'utilisation de tels silences : d'abord, comme ils sont abondants dans cette improvisation, ils ne contribuent pas vraiment à la transparence formelle, puisqu'on ne fait guère la différence entre un simple geste brisé et ce qui est plus de l'ordre d'une articulation entre des sections (les silences sont donc pour beaucoup dans la difficulté que nous avons eue pour découper cet extrait) ; ensuite, on l'a dit, après un silence, la musique doit redémarrer : le problème est que la courbe énergétique de ce redémarrage est toujours un peu la même, puisqu'il s'agit à chaque fois d'atténuer l'arbitraire relatif de chaque recommencement (tous les silences pouvant signer la fin de l'improvisation). Les silences participent donc de l'impression d'uniformité de cet extrait.

2) **Un des deux musiciens envoie un signal d'interruption** : cela arrive aussi plusieurs fois (voir points 9, 14 et 22). On peut ajouter à cela tous les éléments de type accents ou *sforzato* (par exemple à 50''). Mais ces signaux ne produisent pas du tout les mêmes effets que sous les doigts de John Zorn : soit ils provoquent effectivement une interruption, et amènent donc à un silence (notamment lorsqu'une section se trouve interrompue bien trop tôt, avant d'avoir pu vivre un peu) ; soit ils sont immédiatement imités, dans un effet d'ajustement-imitation dynamique, sans que le discours soit véritablement modifié ; soit, enfin, il faut les multiplier pour qu'ils aient un effet (c'est le point 22). On peut donc dire que, globalement dans cet extrait, l'articulation par interruption ne fonctionne pas. Là encore, cela n'aide pas à la transparence formelle de l'improvisation.
3) **Les musiciens utilisent un marqueur formel** : c'est le cas aux points 15 ou 24, ou encore à 277''. Toutefois, des événements qui auraient pu fonctionner magnifiquement comme marqueurs formels (très saillants) ne sont parfois pas du tout saisis pour introduire une articulation par un des improvisateurs (voir points 6, 11 ou 12), en général la pianiste, ce qui semble dénoter un manque de raisonnement d'équipe. Il ne faut pas oublier que la pianiste est débutante en improvisation libre, et que cette capacité à mobiliser des événements saillants pour opérer immédiatement des articulations formelles ne s'acquiert probablement qu'avec beaucoup de pratique (nous renvoyons le lecteur à notre Quatrième Partie pour cette question). Là encore, la fluidité n'est donc pas exemplaire, et ces « ratés » dans l'articulation traduisent sans doute plus que tout la difficulté rencontrée ici par les improvisateurs à se coordonner.

La comparaison entre les deux duos que nous venons d'analyser est sans appel : là où le premier est particulièrement exemplaire dans sa maîtrise formelle, le second tombe malheureusement dans les défauts parfois très typiques de l'improvisation libre, surtout lorsqu'elle est pratiquée par les débutants : une « soupe improvisatoire » au dessein formel bien obscur…

F/ Trio I (extrait de « Once »)

C'est d'une improvisation particulièrement réussie, extraite du disque « Once » (le *Company Week* de 1987) que nous analyserons les cinq premières minutes. Tout ici est remarquable : la gestion souple des interactions et de l'orchestration, la progression formelle extrêmement claire et articulée, la cohérence dans la manipulation collective des hauteurs… Le tout magnifié par le lyrisme déployé par les instrumentistes, Lee Konitz au saxophone alto (et à la batterie dans la deuxième partie de l'improvisation), Derek Bailey à la guitare et Barre Phillips à la contrebasse.

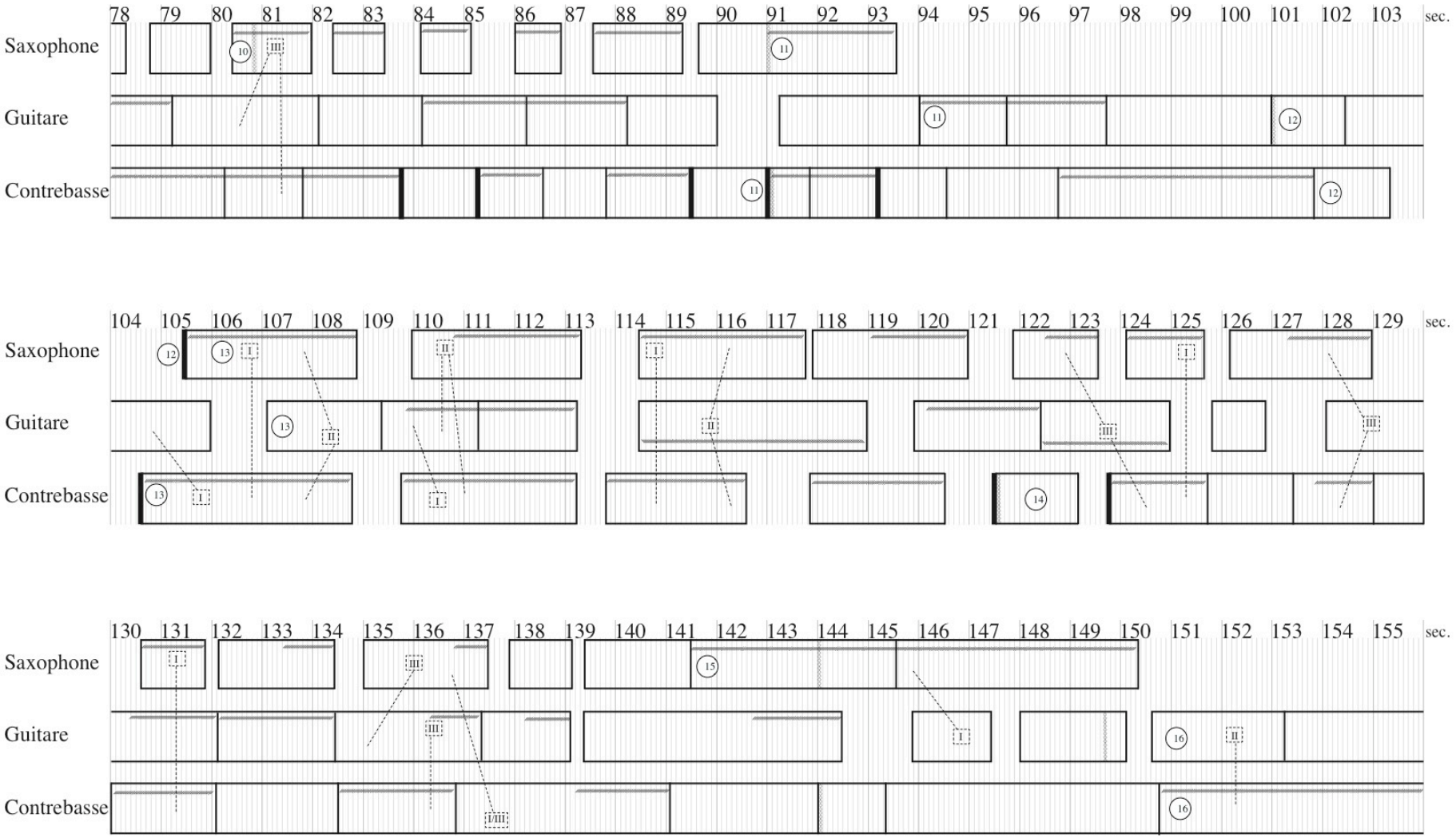
Évidemment, la sonorité est beaucoup plus jazz que dans d'autres improvisations issues du corpus des festivals *Company Week*. Ce n'est pas tant parce que l'improvisation libre apparaît comme un développement naturel du jazz et du Free jazz (ce qui était le cas au tout début du festival, en 1977), qu'en raison de la présence du saxophoniste Lee Konitz. Celui-ci est éminemment porteur de la grande tradition du jazz : en effet, il a été un des grands représentants du style *West Coast* (il a par exemple participé au fameux nonette du *Birth of the Cool* de Miles Davis en 1949), et quelques notes de son jeu de saxophone suffisent à identifier immédiatement l'univers idiomatique qu'il incarne. En même temps, il faut se rappeler que dès ses débuts, il a participé aux expériences d'improvisation les plus radicales de l'époque, notamment au sein des groupes de Lennie Tristano (dont l'enregistrement du fameux *Intuition* en 1947). D'ailleurs il n'est pas impossible de voir le fantôme de cette performance (une des premières expériences d'improvisation libre, sans support préalable, visant à l'élaboration d'un contrepoint improvisé[265]) dans l'improvisation qui nous occupe maintenant, bel exemple de jazz libre.

Ajoutons enfin que l'instrumentation traditionnelle (une contrebasse, un instrument harmonique, la guitare, et un instrument mélodique, le saxophone) apparaît comme une invitation supplémentaire à se situer dans ce contexte évocateur de l'improvisation jazz.

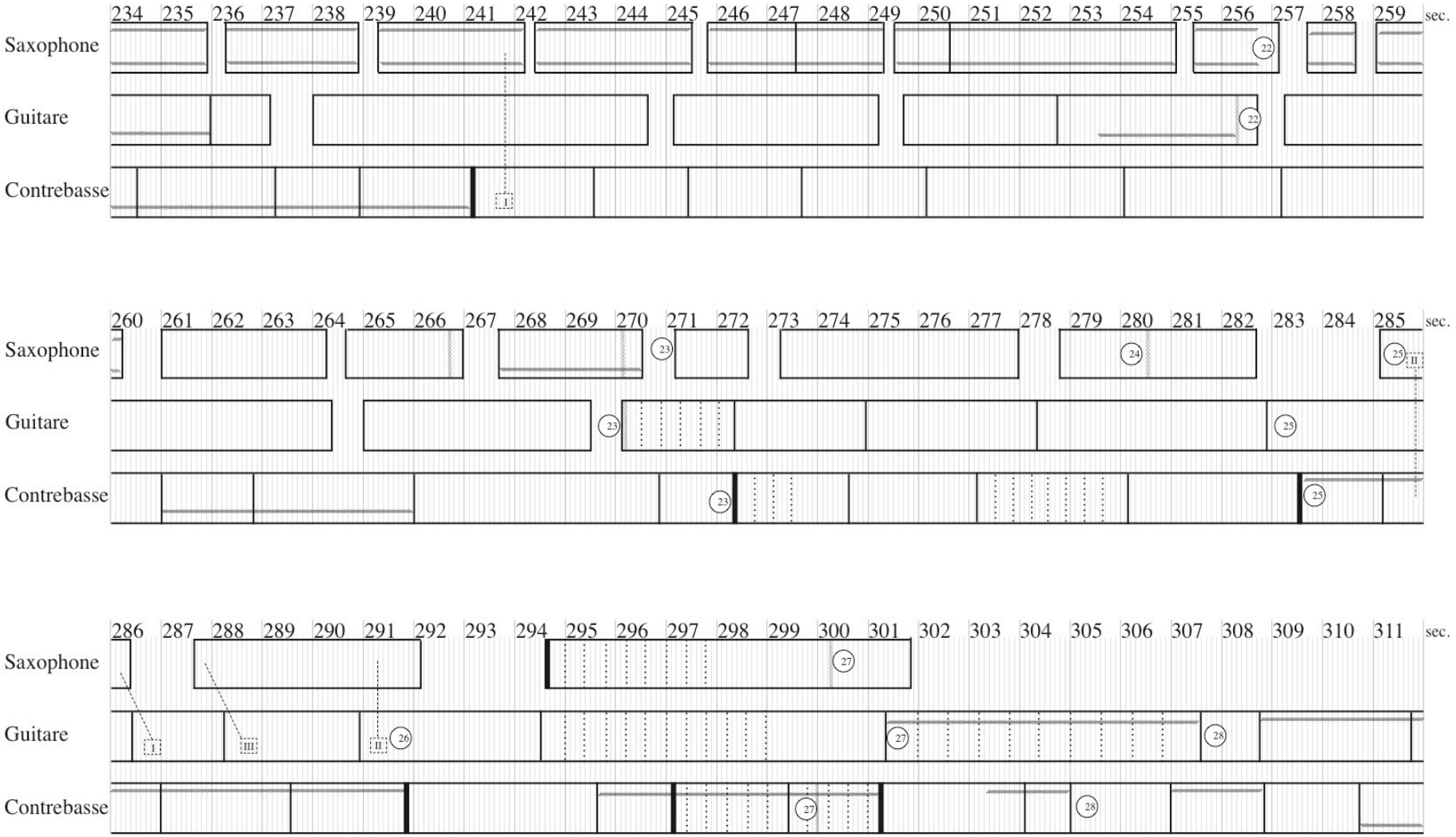
[265] Lennie Tristano déclarait vouloir faire la synthèse entre l'héritage de Charlie Parker et celui de Bach.

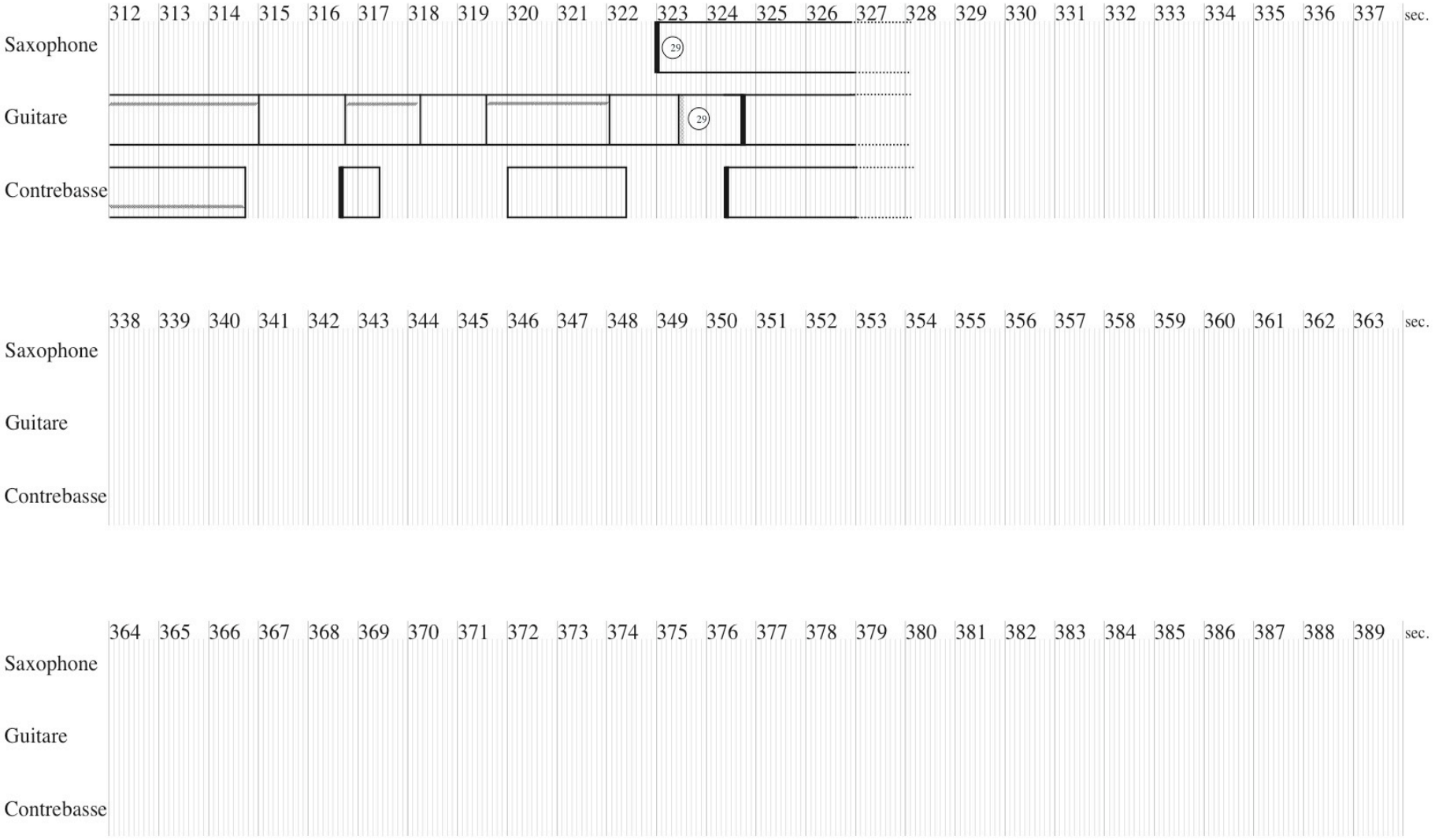
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 sec.
Saxophone
Guitare
Contrebasse
26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 sec.
Saxophone
Guitare
Contrebasse
52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 sec.
Saxophone
Guitare
Contrebasse

Trio I Page 1


78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 sec.
Saxophone
Guitare
Contrebasse
104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 sec.
Saxophone
Guitare
Contrebasse
130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 sec.
Saxophone
Guitare
Contrebasse

156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 sec.
Saxophone
Guitare
Contrebasse
182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 sec.
Saxophone
Guitare
Contrebasse
208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 sec.
Saxophone
Guitare
Contrebasse


234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 sec.
Saxophone
Guitare
Contrebasse
22
I
260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 sec.
23
24
25
II
286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 sec.
26
27
28
III


312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 sec.
Saxophone
Guitare
Contrebasse
29
29
338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 sec.
Saxophone
Guitare
Contrebasse
364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 sec.
Saxophone
Guitare
Contrebasse

1. Analyse linéaire

1) **Un court motif descendant au saxophone (*ré-do#-la*) inaugure l'improvisation tout en inscrivant cette dernière dans un certain univers stylistique** : la sonorité de saxophone alto très typée, le motif qui semble dévoiler une échelle modale polarisée autour du *la* final, un rubato très affirmé dans un tempo général plutôt lent. **Cet univers se trouve d'emblée confirmé par la réponse du contrebassiste**, qui propose un motif, également descendant, en imitation claire du premier, par inversion de l'ordre des intervalles (*sol-mib-ré*). En instaurant, même brièvement, ce rapport d'association par similitude, il fait notamment de la conduite collective des hauteurs un des enjeux centraux de cette improvisation.
2) La résolution du motif de contrebasse sur le *la* (même si celui-ci est en fait davantage senti comme note de passage vers le *sol*) se fait simultanément à une nouvelle intervention du saxophone (*la-mi-la*). **Cette coïncidence va définitivement rendre le *la* saillant dans cette improvisation : non seulement parce qu'il va polariser le discours mélodico-harmonique, mais aussi (on le verra par la suite) parce qu'il va jouer le rôle de marqueur formel.** Mais cette résolution est également cruciale car elle entraîne un changement presque permanent du rapport entre les discours du contrebassiste et du saxophoniste. Ce qui avait commencé par un jeu d'imitation se cristallise finalement en rapport de complémentarité (association par contraste) : le contrebassiste va évoluer en valeurs longues jouant pleinement leurs rôles de fondamentales harmoniques, tout en proposant une ligne mélodique autonome (ce dont témoignent les quelques surcroîts d'activités dans le discours), tandis que le saxophoniste va développer de courts motifs extrêmement polarisés et interrompus par des silences.
3) **Le guitariste joue assez classiquement un double rôle dans le début de cette improvisation : à la fois un rôle harmonique** (par l'utilisation des capacités résonnantes de l'instrument, par exemple la quinte *mi-si* en harmoniques à 23'', ou la quinte *la-mi* à 35'') **et un rôle mélodique, principalement en proposant de courtes imitations des motifs du saxophone** (à 19'', par exemple, Derek Bailey reprend le début du motif de Lee Konitz, *sol-fa-ré*), parfois en développant ses propres lignes, dans une logique contrapuntique (par exemple à 13'', le motif s'ouvrant par une expressive septième ascendante *sol-fa-mi*). Il renforce également la prégnance du *la* comme pôle : ainsi la résolution sur le *la* à 10'', alors que le saxophoniste est encore sur un *sib*, oblige nettement ce dernier à le résoudre à son tour sur un *la* (12''). Notons que tout ceci se fait très clairement dans une logique d'accompagnement, comme une ombre portée environnant le discours du saxophone.
4) **On peut remarquer que, dans cette première section, l'espace mélodique n'est presque jamais occupé de manière concurrentielle.** La conduite mélodique est clairement laissée au saxophoniste ; ce n'est que dans les interstices de son discours que se glissent les interventions plus ouvertement lyriques des deux autres instrumentistes (ici la guitare à 19'', et la contrebasse à 49''). D'ailleurs, la fragmentation extrême du discours du saxophoniste, constitué de cours motifs entrecoupés de silences plus ou moins longs, peut être considérée comme une habile stratégie visant à assurer au maximum la réussite de la coordination dans la manipulation collective des hauteurs.
5) En effet, non seulement cela rend possible une réelle circulation du discours mélodique (on vient de le souligner), mais cela permet aussi d'éviter toute relation harmonique conflictuelle, notamment celles qui pourraient émerger avec le contrebassiste (qui, on l'a vu, joue clairement le rôle du soubassement harmonique). **Le contrebassiste peut alors profiter de ces silences pour exprimer une nouvelle fondamentale ; à charge pour le saxophoniste de s'adapter très rapidement au nouveau contexte harmonique.** Ce type d'interaction est assez systématique dans tout ce début : par exemple à 11'', 12'', 21'', 25'', 28'' (bel exemple de réactivité extrêmement véloce), 38''… **On peut donc faire l'hypothèse que les instrumentistes adaptent clairement leurs stratégies d'interaction en fonction du contexte esthétique de leur improvisation** ; et une improvisation où la conduite collective des hauteurs est cruciale ne suscitera pas le même type de stratégies (ici recherche de la

polarisation, création d'un espace mélodique non-concurrentiel, souci de la cohérence harmonique) qu'une improvisation bruitiste ; tout simplement parce que ce sont différents critères de coordination qui sont en jeu.

6) On a ici un bel exemple de l'usage des points focaux quant aux articulations formelles. On a déjà dit que le *la* polarisait tout le début de cette improvisation, notamment parce qu'il est utilisé presque systématiquement par le saxophoniste comme finale de ses motifs : à ce titre, cette hauteur est évidemment saillante pour les trois improvisateurs. Mais cette saillance ne s'exerce *a priori* que dans le champ paramétrique de la hauteur. Ce qui est remarquable, c'est que **les improvisateurs sont capables d'effectuer des transferts de saillance d'une catégorie à une autre. Tout se passe comme s'il y avait des phénomènes de *contagion* cognitive : autrement dit, en tant qu'elle est un point de repère en ce qui concerne la manipulation des hauteurs, la note *la* peut également devenir un point de repère pour d'autres opérations musicales, par exemple la gestion de l'instrumentation.** Détaillons un peu le processus à l'œuvre dans ces quelques secondes. Au début, sûrement une heureuse coïncidence : la résolution simultanée du saxophone et de la guitare sur un même *la*. Le geste est trop opportun, et le saxophoniste le saisit immédiatement pour marquer un changement dans l'orchestration de l'improvisation, se retirer, et ainsi transformer le trio en duo guitare-contrebasse. Toutefois, un élément timbrique particulier s'ajoute au *la* de guitare : il s'agit d'une harmonique. Ceci va permettre de le caractériser en propre : ce *la* harmonique est pris comme marqueur pour décider d'une articulation formelle. Dès que celui-ci réapparaît (61''), le saxophoniste entre à nouveau dans l'improvisation. **Le point focal s'est donc construit ici par couches successives : d'abord une hauteur saillante ; puis un élément timbrique saillant ; et enfin un précédent heureux (la coïncidence d'une résolution conduisant à un changement d'orchestration).** Il y a donc fort à parier que quand le guitariste émet un nouveau *la* harmonique, il s'attend à ce que le saxophoniste propose la stratégie connexe, à savoir le changement d'orchestration (qui se traduit ici, évidemment, par son retour et non par son retrait). Quant au duo guitare-contrebasse en tant que tel, il obéit aux principes généraux que nous avons relevés précédemment ; notamment en ce qui concerne la circulation du discours mélodique, qui passe de manière fluide de l'un à l'autre, les deux instrumentistes restant globalement dans un rapport d'association par contraste (quand l'un est discourant, l'autre est plutôt statique, et réciproquement).

7) **C'est une sorte de deuxième verset qui commence alors ; et il peut être considéré à bien des égards comme le développement du premier. D'un côté, il partage beaucoup d'éléments avec ce qui précède ; d'un autre, tous ces éléments sont travaillés dans le sens d'une plus grande tension musicale.** Même début en tout cas, ce qui laisse penser que la mémoire à long terme et le sens formel sont particulièrement aiguisés chez ces trois musiciens : le motif de saxophone *sol-fa#-ré* (identique au motif initial de l'improvisation, mais transposé à la quarte supérieure) est repris en imitation par la contrebasse, avec la même inversion des intervalles (*sol-mib-ré* ; donc absolument identique à la réponse initiale, c'est-à-dire sans transposition) puis le contrebassiste se focalise à nouveau sur l'expression d'une fondamentale harmonique, et la guitare rentre quelques secondes plus tard, présentant une texture supplémentaire. Mais tout ceci est beaucoup moins apaisé ou méditatif qu'au début. Le premier indice de cette plus grande tension est sans doute le fait que le contrebassiste ne suive pas la transposition suggérée par le saxophoniste ; certes l'effet de dissonance n'est pas immédiat, parce que tous les deux se retrouvent sur un *ré* (finale commune de leurs deux motifs) mais le sens de la réponse est profondément changé, ce dont témoigne la difficulté à retrouver une polarisation commune. À cela s'ajoute le désir d'activité du contrebassiste, qui double ses premières fondamentales. Mais le plus marquant reste sans doute le jeu du saxophoniste : les phrases libres, entrecoupées de larges respirations laissent la place à un jeu beaucoup plus mécanique (quasiment pulsé), semblant obéir à son propre temps intérieur (qui n'a plus rien d'un temps collectif), moins aéré (les respirations sont plutôt perçues comme de courts arrêts qui empêchent toujours la phrase de se développer) et plus systématique (toutes les phrases fonctionnent sur le même modèle : une tête de phrase globalement descendante suivie de deux intervalles ascendants, la première note de chacun de ces deux intervalles

durant moitié moins de temps que la seconde). L'obstination ainsi créée est évidemment un marqueur de tension assez clair.

8) **L'entrée de la guitare s'inscrit nettement dans cette nouvelle perspective en se situant par rapport aux deux autres instrumentistes dans un rapport d'autonomie hiérarchisée** (elle se situe dans un rôle d'accompagnateur, avec le jeu en accords par exemple, mais est en même temps très autonome, par le niveau dynamique, ou la relation harmonique).
9) **La polarisation générale de cette section est beaucoup moins claire** : ainsi, le *ré* semblait s'imposer au début (finale[266] des premières interventions de saxophone et de contrebasse), mais le guitariste semble hésiter entre *do* et *ré* (72''), ce qui conduit finalement le saxophoniste à descendre chromatiquement vers le *do#* (74''), puis le *do* (76''), alors que le guitariste est revenu vers *ré* (75''). Le saxophoniste tournera ensuite autour de la grosse note *fa#-sol*, avant de se poser sur un *mi* conclusif (91'') qui inscrit toute cette section dans un rapport de « dominante » avec la première section, et permet, rétroactivement pour ainsi dire, de ramener le *la* comme hauteur saillante pour l'interlude qui suit.
10) **Cette simple approche chromatique du *sol* (par un *fa#*), effet de phrasé très typique du jazz, suffit à changer immédiatement la distribution des rôles dans cette section, et joue donc le rôle de marqueur formel. Cela illustre assez bien la très grande sensibilité à la variation dont font souvent preuve les improvisateurs, et la manière dont ces variations sont utilisées formellement pour articuler une nouvelle séquence.** Il est parfois difficile de démêler les implications causales, et c'est le cas ici, tant les choses semblent se faire simultanément. Notons que cela est conforme avec notre hypothèse des ajustements permanents. Nous faisons néanmoins l'hypothèse que c'est ce soudain effet de phrasé qui est déclencheur. De quoi exactement ? D'abord de la stase soudaine dans laquelle s'enferme le saxophoniste, tournant sans cesse autour des trois notes *ré-sol-fa#*, tantôt dans cet ordre, tantôt en permutant les deux dernières. Nous y voyons un double effet de cohérence : non seulement cette séquence très répétitive semble découler naturellement du moule formel obstinément utilisé précédemment pour la formation de ses phrases ; mais en plus, la soudaineté de l'apparition du phrasé jazz, peut-être ressentie comme une erreur (une sorte de « retour du refoulé ») par le saxophoniste, étant donné le contexte de l'improvisation, se trouve ainsi justifiée *a posteriori* par cette insistance sur l'objet en question, à savoir la seconde mineure *fa#-sol*. Tout ceci indique que le saxophoniste a un souci extrême de la cohérence interne de son discours, ce qui est conforme avec la position héritée, qui est la sienne en ce début d'improvisation, du soliste de jazz qui développe son chorus. D'autre part, et de manière concomitante, le guitariste poursuit une phrase nettement mélodique, la mettant ainsi tout à fait en dehors par rapport à ses interventions précédentes, avant que le contrebassiste prenne à sa suite le relais de l'expression mélodique (le guitariste restant alors plutôt sur des tenues). **Le motif répété du saxophoniste est donc spontanément compris comme figure d'accompagnement appelant une prise de parole soliste, rôle rempli à tour de rôle par les deux autres improvisateurs.** Ceci amène d'ailleurs assez naturellement un nouvel interlude en duo guitare-contrebasse.
11) **L'effet de coïncidence (le contrebassiste et le saxophoniste terminent tous deux leur phrase sur un *mi*), marqueur formel évident, conduit à un nouveau retrait du saxophoniste.** Là encore, le précédent joue à plein ; et le fait que le saxophoniste ait la présence d'esprit d'associer le même type d'effet (c'est-à-dire le passage du trio au duo) au même geste musical (la coïncidence des résolutions) contribue grandement à la clarté formelle de cette improvisation. L'articulation des séquences est en effet très lisible car elle se retrouve confiée à chaque fois au duo contrebasse-guitare. Là encore, les fréquentes tenues des instrumentistes (à commencer par le *mi* conclusif du saxophone), ou les notes répétées, permettent une libre circulation du lyrisme. Notons que c'est encore le *la* qui est utilisé

[266] Comme on le sait, une finale peut tout à fait être différente de la note pôle qui prévaut à ce moment-là ; s'il y a identité entre finale des motifs et note pôle dans la séquence précédente, c'est parce que la seconde naît de la première, à savoir que c'est la répétition du *la* comme finale de presque tous les motifs de saxophone qui confère une prégnance particulière à cette hauteur et l'institue comme note pôle.

comme note-signal, indiquant sans ambiguïté que l'instrumentiste se place alors dans un rôle d'accompagnateur.

12) Voilà encore un usage remarquable de point focal. On se souvient du rôle du *la* harmonique de guitare dans le précédent interlude, qui servait précisément à encadrer cet interlude, avant qu'une nouvelle section ne soit initiée par le saxophoniste. Ici, les choses se passent un peu différemment, mais leur signification formelle est la même. En effet, ce n'est plus un *la*, mais un *mi* harmonique de guitare qui est déclencheur de la nouvelle section (ce qui est tout à fait logique puisqu'il s'agit là de la note finale de la précédente section). Rappelons que ce point focal est constitué de différentes couches de saillance, et que toutes n'ont sans doute pas le même poids : en l'occurrence, on l'a vu, la polarisation du discours n'est plus aussi effective qu'auparavant ; cette dimension est donc également moins prégnante pour les improvisateurs : il n'est donc pas étonnant que ce soit précisément cet aspect du point focal qui se retrouve modifié. Restent en revanche la dimension timbrique (une harmonique) et la dimension de précédent (précédent immédiat, de la coïncidence de la résolution sur le *mi* ; et précédent plus lointain, de l'usage similaire d'une telle articulation lors de l'interlude précédent). Toutefois, ce n'est pas le saxophone qui va rentrer sur cette injonction (provoquant ainsi le changement d'instrumentation attendu) mais la contrebasse, qui réagit immédiatement (et de manière quasi-mécanique) en réintroduisant le motif initial, légèrement modifié (*la-sol#-mib*). **Si le geste de réexposition (et donc le geste articulatoire) est très clair, en revanche, nous n'avons pas vraiment le changement d'instrumentation attendu. Mais, et c'est là que l'on voit la force attractive qui peut être celle du point focal, le contrebassiste « rectifie » très vite la situation en passant à un mode de jeu *arco* ce qui, pour le coup, est un véritable renouveau dans l'instrumentation de l'improvisation. Et c'est bien sûr à ce moment là que le saxophoniste fait son entrée, établissant ainsi définitivement une nouvelle séquence contrastante.** Notons que ce départ est également installé par la résolution commune des deux instrumentistes sur le *ré* (le *mib* de contrebasse précédent étant alors rétroactivement compris comme appoggiature supérieure).

13) Le début de cette nouvelle section obéit globalement aux mêmes principes de conduite collective du discours que les précédentes (deux improvisateurs font une tenue pendant que le troisième, saxophone ou guitare, propose un fragment mélodique). **Mais la tension musicale continue de croître, car non seulement les discours se font assez autonomes (il n'y a plus quelque chose comme une polarisation commune unifiante) et, à partir d'un certain moment, les discours mélodiques des trois instrumentistes se chevauchent de plus en plus**.

14) Le passage subit du contrebassiste à un mode de jeu *pizzicato* brise le jeu d'échanges qui s'installait entre saxophone et guitare. **Le changement de timbre fonctionne ici comme marqueur formel initiant une rupture franche au sein de la section. En effet, à partir de là, les discours mélodiques se chevauchent**, d'abord deux à la fois, puis carrément trois à partir de 136''. On a ici le classique effet de contagion de la variation, déjà repéré de nombreuses fois : c'est le changement de timbre du contrebassiste qui conduit le guitariste à proposer une phrase bien plus en dehors et développée que précédemment (à 128''), poussant à son tour le contrebassiste à atteindre un premier pic expressif (à 136''). Il faut noter que le contrebassiste semble regretter immédiatement son geste d'interruption timbrique, puisqu'il retourne tout de suite au mode de jeu *arco*, et sur une tenue, qui plus est. Mais cette référence explicite au début de la section ne suffit pas à entraîner la marche arrière collective (bien que le saxophoniste, on peut le remarquer à deux reprises, « joue le jeu » de ces appels). Au contraire, sous l'impulsion du guitariste, c'est au développement et à l'autonomisation des discours (c'est-à-dire qu'on peut suivre de plus en plus facilement la logique et la cohérence internes des différentes propositions), dans le sens d'un lyrisme général, qu'on assiste. Cette autonomie est bien sûr relative, notamment en raison des quelques imitations qui relient les discours les uns aux autres (notamment entre contrebasse et saxophone).

15) Toute cette transition est très intéressante à étudier. On sent bien que la coordination n'est pas optimale pendant ces 10 secondes (de 141'' à 150''), et il faut voir pourquoi. Nous avons déjà noté que les trois improvisateurs sont plutôt dans une situation d'autonomie les uns par rapport aux autres, et que leurs discours mélodiques se font concurrents. Or, ce n'est pas

quelque chose auquel le début de l'improvisation nous avait habitué. On peut donc supposer que les seuils d'autonomie des discours des différents improvisateurs ne sont pas très élevés, et que la situation actuelle ne souhaite pas être maintenue trop longtemps. **Le saxophoniste envoie très habilement un signal de fin de section : il entre dans une sorte de stase, comme à la fin de la section précédente, en tournant autour de l'intervalle *lab-fa* (et en touchant progressivement le *mi* et le *sol* entourant le *fa*). Il fait donc appel à la mémoire à long terme des musiciens pour signifier son désir d'en terminer avec cette séquence. Cette intention est visiblement bien saisie par les deux autres improvisateurs.** Néanmoins ceux-ci doivent également veiller à la cohérence interne de leur discours. Ceci est particulièrement important dans le contexte musical où ils se trouvent, c'est-à-dire un contexte de relative autonomie des discours. Ils doivent donc à la fois s'adapter au signal envoyé par le saxophoniste, et en même temps ne pas briser leur logique propre de discours. Ce phénomène d'interpolation s'observe très bien chez le contrebassiste qui, à partir de 143'', commence une descente mélodique quelque peu irrégulière, à la fois conclusion de son discours mélodique, et retour à un rôle d'expression harmonique (on entend l'accord de *la* mineur). Ce qui est absolument remarquable, c'est que cette transition amène tout droit au traditionnel point focal. En effet, à 149'', on retrouve la résolution sur le *la*, la quasi-coïncidence des *la* de contrebasse et guitare, et même un effet de timbre particulier puisque le *la* de guitare, qui n'est pas en harmonique cette fois-ci, est extrêmement asséché et d'une émission un peu sale, comme si le doigt du guitariste n'était pas bien placé. Il n'en faut pas plus pour que le saxophoniste s'arrête immédiatement, invitant à nouveau le duo contrebasse-guitare à s'exprimer. **Notons que ce choix du *la* montre bien à quel point le point focal s'est autonomisé, indépendamment de la note choisie comme pôle.** En effet, ici, le *lab* aurait été une solution tentante (le saxophoniste tourne autour, et le contrebassiste démarre sa descente avec) comme point d'arrivée. Mais le point focal, et le rôle formel que lui font jouer les musiciens, sont maintenant irrémédiablement liés à la hauteur *la* (et ses dérivés directs, comme la quinte *mi*).

16) **Le duo est en fait un très court solo de guitare sur pédale de contrebasse.** Le contrebassiste attend l'achèvement de cette phrase unique pour réintroduire le mode de jeu *pizzicato* (avec un *mi* grave). L'effet de timbre est suffisamment saisissant pour que le saxophoniste entre à nouveau dans l'improvisation.

17) Ce qu'il y a de plus étonnant dans le passage en trio qui suit, c'est sa brièveté (environ 10 secondes) ; Lee Konitz brise complètement le schéma auquel nous nous sommes habitués depuis le début de l'improvisation (section développante en trio-court interlude en duo-nouvelle section développante en trio-court interlude en duo…). **Cette rupture formelle, très naturellement établie, permet au duo de sortir de sa temporalité propre (le temps de l'interlude) pour entrer dans un temps véritablement développant, le temps d'une séquence à part entière. Le geste est d'une grande beauté, car il fait du duo guitare-contrebasse l'épicentre de toute la première moitié de l'improvisation** (celle que nous étudions, avant que Lee Konitz ne quitte le saxophone pour la batterie). Et c'est bien d'un épicentre qu'il s'agit tant les improvisateurs atteignent ici des sommets de tension et de déchirement. Il faut maintenant voir ce qui peut pousser le saxophoniste à accomplir ce retrait inopiné. S'il est impossible de savoir pourquoi le saxophoniste décide de se retirer si vite de l'improvisation, on peut en revanche faire l'hypothèse de la présence d'un marqueur formel qui lui donnerait une telle occasion. Or, il y en a un : c'est le passage (à 164'') du guitariste à un mode de jeu en accords (plutôt des clusters, il est vrai) qui évoque le *comping* (accompagnement) traditionnel du guitariste (ou du pianiste) en jazz. Ce passage est très intéressant pour au moins trois raisons : d'abord, c'est la première fois que le guitariste adopte un tel mode de jeu ; ensuite, il intervient juste après une réponse en imitation, ce qui en renforce vivement la dimension contrastante ; enfin, il renvoie également à la précédente évocation directe d'un phrasé jazz (par le saxophoniste à 80'') qui avait également débouché sur une articulation formelle. C'est sans doute ce dernier aspect (le fait qu'il y ait un précédent) qui nous fait passer d'un simple événement saillant à un point focal (c'est-à-dire à une situation prégnante où l'on attend de chacun un certain type de stratégie). Le saxophoniste, comme souvent sous le coup d'une exigence de cohérence interne du discours, prend le temps de terminer sa phrase, avant de laisser la place au duo. **À l'existence d'un**

marqueur formel s'ajoute sans doute une raison supplémentaire pour expliquer ce retrait précoce : le souci, traditionnel dans un contexte d'improvisation jazz (et on a déjà souligné à quel point ce contexte était présent dans le jeu de Lee Konitz), de veiller à un certain équilibre du temps de « solo ». Evidemment, il n'est nul besoin de penser le solo sur le mode du chorus de jazz pour donner un sens à ce terme ; il s'agit plutôt ici de la possibilité de développer un discours en dehors, les autres improvisateurs se situant, de manière privilégiée, par rapport à ce discours. Or, juste après le marqueur formel (ce qui montre encore une fois son importance) le contrebassiste commence une ligne de basse bien plus active et mélodique que les pédales précédentes (à 166''). *L'étiquette de l'improvisation* peut alors suggérer au saxophoniste ce retrait prématuré pour laisser le contrebassiste s'exprimer, ce qui va se passer effectivement.

18) **Ce duo constitue indubitablement le passage le plus tumultueux de toute la première moitié de l'improvisation.** Deux raisons à cela : d'abord, la forme extrêmement obstinée du « solo » de basse, polarisé autour de la quarte *mib-lab*, et qui revient sans cesse à sa formule de base, en l'enrichissant et en la développant ; ensuite, le discours de guitare, qui est extrêmement autonome (il ne suit pas vraiment la polarisation suggérée par le contrebassiste, ni le débit instauré…), sur sa temporalité propre, troué et décharné : cette autonomie est toutefois relative car le guitariste reste clairement au second plan par rapport au contrebassiste et, au fur et à mesure que se développe le duo, il a tendance à rejoindre le débit du contrebassiste. On peut d'ailleurs découper ce duo en deux parties : d'abord une partie où le contrebassiste développe très progressivement son motif et où le guitariste est dans un discours très autonome ; ensuite une partie où la dimension répétitive du discours du contrebassiste est beaucoup moins claire et où le guitariste est beaucoup plus en synergie (participant à la même énergie commune) avec celui-ci.
19) Encore un relais très réussi : le contrebassiste amène très clairement l'entrée du saxophone. D'abord, et évidemment, dans la logique d'accroissement qui est la sienne, sa dernière phrase est la plus longue, la plus complexe (la base initiale n'y est guère reconnaissable), la plus éloignée de toute polarisation claire. Mais surtout, le contrebassiste signale très habilement que cette phrase sera la dernière par un piano *subito* (alors que la dynamique globale est plutôt un forte généreux depuis le début du duo) à 219'' qui amène la pédale de *lab*. **Ce *lab*, tenu pendant un peu plus d'une seconde, est un contraste suffisant avec toute l'activité qui précède pour que le saxophoniste s'empresse de le saisir, et en fasse l'occasion du démarrage d'une nouvelle section.** Le jeu du guitariste est également très intéressant à observer. D'abord, on s'aperçoit que juste avant (à 218'') le *piano subito* **de contrebasse, le guitariste lâche un *ré* harmonique, résonnant pendant plus d'une seconde. On a déjà expliqué comment ces harmoniques de guitare jouent un rôle saillant dans l'organisation formelle de l'improvisation.** Il n'est peut-être pas impossible de voir ici un cas supplémentaire, d'autant plus que cette harmonique vient conclure par une rupture dans l'énergie (à ce point, les discours de guitare et de contrebasse vont dans le sens d'une énergie commune) la phrase précédente. Quoi qu'il en soit, le point focal auquel nous sommes habitués se retrouve peu après, mais dans un ordre inversé ; au lieu d'avoir une note harmonique (une des couches de saillance de ce point focal) qui fonctionne comme signal pour l'entrée ou la sortie du saxophone, c'est l'entrée du saxophone qui provoque une très furtive harmonique (*fa#*) de guitare à 222''. Ceci n'a pas d'impact musical direct sur l'improvisation, loin de là. En revanche, **il est intéressant de constater la liaison cognitive qui s'effectue dans l'esprit des improvisateurs entre les deux stratégies, ce qui caractérise une situation focale**.
20) On a vu que l'articulation entre les sections s'est faite très clairement. Mais la direction musicale est également immédiatement affirmée ; **c'est un trio « jazz » qui se met en place.** Ceci avait été annoncé dès le court trio précédent, avec le *comping* de Derek Bailey. Les improvisateurs semblent vouloir reprendre l'improvisation où elle en était à ce moment là, mais avec le bénéfice de la grande énergie du duo précédent (d'où le tempo général bien plus élevé) et de la tension accumulée qui ne demande maintenant qu'à se résoudre. **En effet, si le duo était plutôt marqué par une grande autonomie des discours, les improvisateurs vont maintenant multiplier les stratégies de coordination pour homogénéiser ceux-ci.**

Concernant le contenu de la section qui débute, s'il est tout de suite convoqué par les trois musiciens, c'est parce qu'il est également saillant pour eux. On le sait, c'est l'autre grand problème de coordination de l'improvisation libre (quand le problème de coordination temporel, résolu par l'existence des marqueurs formels, est réglé) : la coordination musicale des discours. Ici, c'est de pure saillance qu'il s'agit : s'imposera la direction musicale la plus évidente (mais bien sûr, les raisons qui rendent une telle direction évidente peuvent être très nombreuses). Or, l'existence d'un précédent avorté est toujours une bonne raison de saillance cognitive. C'est un peu l'équivalent du traitement de l'erreur en improvisation, mais à plus grande échelle : un improvisateur aura tendance à répéter ce qui pouvait apparaître *a priori* comme une erreur pour la justifier *a posteriori* (les exemples d'une telle attitude sont innombrables) ; **de même, les improvisateurs auront tendance à reprendre dès qu'ils le peuvent une idée prometteuse qui a été énoncée mais qui n'a pu être exploitée, pour diverses raisons** (soit parce qu'elle était en concurrence avec d'autres idées également prometteuses, soit parce que le *timing* n'était pas favorable…). C'est ce qu'on observe ici : l'improvisation plus clairement jazz qui avait été suggérée par le *comping* de guitare va tout de suite s'imposer. Concernant les stratégies de coordination utilisées par les musiciens, on remarque d'abord le rôle très clair que chacun prend (ce qui se traduit par des relations d'association par contrastes réciproques) : la contrebasse propose une note pédale (un *lab*), parfois répétée de manière à suggérer un tempo clair ; la guitare fait un accompagnement en accords sérrés, avec le *superius* comme contre-chant, suggérant également, par le jeu des syncopes, un tempo ; et le saxophone prend en charge l'expression mélodique. **Deux autres grandes stratégies de coordination sont présentes, mais plus laborieuses à mettre en place : la cristallisation d'un tempo commun et la recherche d'une note pôle**.

21) C'est le saxophoniste qui porte la responsabilité de cette coordination plus lente concernant ces deux derniers aspects (nous n'interprétons bien évidemment pas cette responsabilité comme une erreur, mais comme un choix accepté). La raison en est à notre sens le léger « cafouillage » de la fin de phrase à 228''. Déjà, on remarque que si le contrebassiste est sur une pédale de *lab*, le saxophoniste termine sa première phrase sur un *la bécarre*. Or on se souvient de l'importance de ces notes finales de saxophones, notamment dans tout le début de l'improvisation, pour constituer un pôle commun. Il y a donc probablement une hésitation quant à la stratégie à adopter pour la phrase suivante (terminer sur *la* ou *lab*). Finalement, la note terminale est précisément obscurcie par un ornement (*sol-sib-sol*), dont il est bien difficile de dire s'il est voulu ou accidentel. Toujours est-il qu'il traduit certainement le doute du saxophoniste. On observe alors le traditionnel phénomène de répétition de « l'erreur » : le saxophoniste va obstinément terminer toutes ses phrases par un *sol*, et en les développant précisément à partir de cette hésitation première (c'est-à-dire que ce qui précède ce *sol*, au début simple ornement, va s'étirer de plus en plus). Finalement, la polarité s'établit bien autour de la septième majeur *lab-sol*. Le saxophoniste va profiter de ses phrases répétées pour introduire très progressivement du *swing* (de l'inégalisation) dans son débit de croches (c'est net à partir de 236''). **La polarisation générale est d'autant plus floue que le guitariste, quant à lui, tourne autour de *la* à partir de 231''. La tension monte à nouveau d'un cran à partir de 241'' quand le contrebassiste lâche sa pédale de *lab* pour un jeu qui imite celui du saxophone. La résolution de cette tension se fera par la cristallisation d'un tempo commun**.

22) Depuis le début de cette section commune, on peut parler d'un temps quasi-pulsé. On sent bien un tempo derrière le débit des croches de saxophones ou derrière les accords de guitare. Mais ce tempo est encore très fragile, tout emprunt du *rubato* général qui a dominé depuis le début de l'improvisation. Et **comme le tempo de référence n'est jamais clairement affirmé par l'un des improvisateurs, on reste dans ce tempo flottant et ce temps quasi-pulsé. Disons qu'il y a sans doute une sensation rythmique commune mais qui ne se cristallise pas encore en tempo commun. Cette ambiguïté du tempo de référence est bien sûr à mettre en parallèle avec l'ambiguïté de la polarisation : toutes deux concourent grandement au désir de résolution (des dissonances harmoniques et rythmiques) qui anime l'auditeur à ce moment de l'improvisation. En fait, la résolution (temporaire) de l'une va servir de marqueur formel pour la résolution (un peu plus développée) de**

l'autre. En effet, on remarque à 256'' que le saxophoniste s'empresse de reprendre le *sol#* que vient de jouer le guitariste. Il semble clair d'ailleurs qu'il s'agit d'une pure réaction, non planifiée, car l'émission de l'intervalle *ré#-sol#* est un peu en retrait (moins forte, moins précise). Néanmoins, l'effet de coïncidence ainsi désiré est bien réel. On se rappelle que cet effet de coïncidence a acquis une forte saillance tout au long de l'improvisation. Il va jouer un rôle de marqueur formel : le saxophoniste utilise ce *sol#* comme appogiature du *la*. La polarisation commune n'est certes pas retrouvée (puisque guitare et contrebasse sont plutôt centrées sur un *si*), mais là n'est pas l'essentiel. Ce qui est important, c'est à la fois la manière d'utiliser un marqueur formel (coïncidence d'émission) pour opérer une articulation dans le discours (passage d'une finale à une autre) et le fait que le saxophoniste choisisse précisément de revenir autour du *la*, hauteur saillante depuis le début de l'improvisation**. Ce choix du *la* comme finale (polarisant, du moins au début, le discours du saxophoniste) n'est évidemment pas indifférent : il fonctionne également comme signal de coordination extrêmement fort pour introduire collectivement une nouvelle étape au sein de cette séquence**.

23) **À partir de ce changement de finale dans le discours du saxophoniste, on peut vraiment battre une pulsation, encore un peu mobile et fragile. Et c'est précisément au moment où on commence à la perdre (à 266'', avec une phrase de saxophone en dehors de cette quasi-pulsation, ce qu'atteste la terminaison *mi-la* encore une fois en demi-teinte), que cette pulsation sous-jacente depuis une bonne dizaine de secondes va enfin être clairement exprimée par tous les improvisateurs (à 270'').** Pour cela, les improvisateurs utilisent leur point focal d'articulation, à savoir une émission quasi-simultanée d'un *la*. C'est très net ici : le saxophoniste termine sa phrase sur un *la*, comme c'est le cas depuis le début de cette étape. Mais la grande différence, c'est que ce *la* intervient précisément après une phrase de saxophone qui n'allait pas dans le sens d'une stabilisation de la pulsation. Il apparaît alors comme une occasion saillante pour établir clairement un tempo. Ce *la* est donc repris immédiatement par le guitariste, puis tout de suite confirmé (à 271'') par le saxophoniste (même s'il ne s'agit là que d'un confort puisque la « machine » est alors déjà lancée). Le point focal étant atteint, les improvisateurs savent qu'ils peuvent passer à l'étape logique suivante, à savoir la partie pulsée. Cela se fait en quelques dixièmes de secondes, à 270'', le guitariste marquant les noires et le contrebassiste poursuivant un débit en croches. À 276'', on est dans le paradigme absolu du trio jazz, avec *walking bass* de contrebasse, *comping* de guitare, et *chorus* de saxophone.
24) Le tempo est une chose presque taboue en improvisation libre, pour toute une série de raisons, notamment historiques : mais une des raisons certaines, c'est que s'il n'est pas trop difficile à installer, il est plus difficile d'en sortir d'une manière élégante. **Ici, un marqueur formel permet d'intercaler une séquence rubato entre deux épisodes pulsés. Nous avons déjà rencontré à plusieurs reprises ce marqueur formel : il s'agit d'un petit défaut d'émission dans le jeu du saxophone (un *si* qui ne sort pas directement).** Le saxophoniste ne s'arrête pas immédiatement, mais, par interpolation, entame un diminuendo qui lui permet de conclure sa phrase rapidement. Un *la* de guitare accentué (à 283'') conduit le contrebassiste à se poser sur une pédale de *si*.
25) **Le passage qui suit est tout bonnement un rappel des premières sections.** On en retrouve en tout cas la même répartition des rôles : des fondamentales harmoniques pour la contrebasse ; un discours autonome, contrepoint du saxophone, à la guitare ; et un discours mélodique au saxophone. Le tout affecté d'un *rubato* global. Bien sûr l'énergie rythmique du passage précédent est encore très présente, et cet interlude est clairement en tension vers quelque chose (notes répétées obstinément à la contrebasse, jeu de guitare très en dehors, geste ascendant au saxophone).
26) C'est dans l'établissement d'un nouveau tempo que se fera cette résolution (en fait presque le même que précédemment, un peu ralenti : 160 bpm en lieu et place de 168 bpm). **Le retour du guitariste à un jeu en accord à 291'' agit sans doute comme signal de retour à la configuration pulsée.** Le contrebassiste part sur un débit un peu rapide, ce qui explique qu'il ne se synchronise pas immédiatement, mais un peu plus tard (en restant sur la tierce *si-ré#*). Le départ du saxophoniste est remarquable, par l'utilisation d'une ornementation en triolet

toute parkerienne (*fa-solb-fa-do#*) et son phrasé extrêmement swingué. **C'est comme si dans cette courte phrase de résolution, les improvisateurs voulaient nous dévoiler l'arrière-plan musical commun qui irrigue leur improvisation pourtant *libre*.** Mais ce dévoilement est de fort courte durée.

27) **Plusieurs événements provoquent le délitement du tempo. L'enchaînement très rapide de ces événements fait que cette sortie d'un temps pulsé apparaît naturelle.** D'abord à 300'' le contrebassiste étend son intervalle pédale à une quarte (*si-mi*). C'est très fugitif, car dès la fois suivante, il revient à *si-ré#*. Mais, quand il le fait, il est déjà trop tard. Par un effet de contagion assez classique, la perte d'un point de stabilité (une pédale) entraîne la perte d'un autre point de stabilité (la pulsation). En effet, on remarque que cette modification est exactement prise en compte : de manière passive, si l'on veut, par le saxophoniste, dont les notes à ce moment-là semblent un peu précipitées par rapport au tempo (et d'ailleurs, comme à chaque fois que nous avons observé un phénomène similaire, le saxophoniste termine rapidement sa phrase et s'arrête) ; et de manière active par le guitariste qui passe à un tempo un tiers plus lent (noire égale noire pointée pour ainsi dire). **Mais dans ce contexte, où rien n'est « donné », on sait bien que tout ce qui n'affermit pas la pulsation de base contribue à la dissoudre, y compris un rapport d'équivalence relativement simple** ; en fait, on peut voir ce changement de tempo comme une phase d'interpolation entre le passage pulsé précédent et la séquence hors tempo qui va suivre. Cette triple instabilité (de pédale, de phrasé et de pulsation) conduit à une nouvelle section en duo.

28) **Un dernier interlude en duo sépare cette séquence d'une partie caractérisée par un changement dramatique d'instrumentation** puisque Lee Konitz abandonne le saxophone pour la batterie. Cet interlude est dans la veine des précédents **: on remarque notamment la manière dont les instrumentistes alternent discours mélodiques et tenues, de façon à éviter les discours mélodiques concurrents.** Ainsi à 316'', après un silence de deux secondes, le contrebassiste quitte sa pédale de *ré* pour des *pizzicati* dans l'aigu à probable vocation mélodique (*do-do#*) : le guitariste se met immédiatement à répéter un *sol*. Et la même chose se passe à 320'', où c'est sans doute l'effet de timbre provoqué par l'utilisation de la corde grave de la guitare (pour jouer un *fa*) qui pousse le contrebassiste à poursuivre la phrase amorcée précédemment, le guitariste se figeant du coup sur ce *fa*. Inversement, l'introduction de la pédale est un appel pour l'autre au discours soliste : au début du duo, la pédale rythmique du guitariste permet au contrebassiste de prendre un court solo ; et quand ce dernier revient vers une pédale de *ré*, cela fonctionne comme un signal pour le guitariste pour quitter sa pédale rythmique et commencer à son tour un solo.

29) Pour finir, **on se contentera de remarquer le dernier usage d'un point focal, à l'articulation charnière de l'improvisation : immédiatement après que Lee Konitz rentre à la batterie, Derek Bailey souligne l'importance formelle de ce geste en produisant un son harmonique (*ré*).** On se souvient du rôle saillant du timbre de l'harmonique dans cette improvisation. Ici, il n'est pas utilisé pour inviter à l'articulation formelle mais pour la souligner ; mais dans les deux cas, c'est bien la même démarche qui est à l'œuvre : la construction de points focaux qui permettent ensuite de rendre lisibles aux auditeurs et aux improvisateurs eux-mêmes les intentions formelles des musiciens.

2. Synthèse : Affleurements idiomatiques, manipulation collective des hauteurs et usage des points focaux

À notre sens, trois remarques méritent particulièrement d'être faites à propos de cette improvisation. **D'abord, il convient de souligner à quel point l'univers idiomatique du jazz baigne cette musique.** Entendons-nous bien ; on reste incontestablement dans le champ de l'improvisation libre : il n'y a pas de référent, aucune structure préétablie ne vient informer

le devenir de l'improvisation (on serait bien en peine de déceler une grille sous-jacente dans l'extrait précédent), les musiciens sont libres de quitter à tout moment ce « territoire » d'inspiration jazzistique ; c'est d'ailleurs ce qui se passe dans une certaine mesure lors du changement dramatique d'instrumentation (Lee Konitz passant à la batterie) qui nous a servi à délimiter cet extrait.

En fait, on pourrait très bien maintenir que tous ces affleurements idiomatiques sont déjà entièrement contenus dans la première intervention de saxophone (voir le point 1) : ce motif livre avec lui tout un monde de références qui vont fatalement irriguer la suite de l'improvisation, à moins de lui opposer tout de suite une parole interruptive (mais ce n'est pas ce qui se passe ici : les références se trouvent au contraire immédiatement confirmées par l'imitation du contrebassiste).

Cet environnement idiomatique détermine en fait nettement la problématique de la coordination dans cette improvisation, pour au moins deux raisons :

1) D'abord la gestion des interactions se trouve pour une bonne partie simplifiée : l'improvisation s'inscrit dans le format « classique » du trio de jazz, avec un instrument mélodique (le saxophone), qui s'octroie l'essentiel du temps de discours « soliste », un instrument harmonique (la guitare), qui ajoute un deuxième plan (que celui-ci soit vertical, comme dans le *comping* du point 20, ou horizontal, comme dans les imitations des points 3 et 4), et un instrument de consolidation (la contrebasse), au rôle à la fois harmonique (elle soutient la pensée harmonique de l'improvisation) et rythmique (voir par exemple au point 23). Ce canevas, distribuant de véritables rôles, n'est jamais vraiment modifié dans l'extrait qui nous intéresse, à quelques notables exceptions près : ce sont les interludes en duo contrebasse-guitare (sans saxophone, donc) qui fonctionnent un peu différemment. Nous y reviendrons avec notre troisième remarque.
2) Ensuite, le contenu musical de l'improvisation est lui aussi inféodé à cet environnement idiomatique. Si le problème de l'articulation formelle entre séquences reste entier, la question du contenu des différents discours est, dans une certaine mesure bien sûr (cela reste toujours un défi immense), résolue. On l'a dit, le premier motif de saxophone étant donné et confirmé, une bonne partie de l'indétermination musicale de l'improvisation se trouve levée : c'est une logique de développement motivique qui prévaudra. Ce problème du contenu musical des discours se trouve de

plus facilité par l'existence implicite des ces « rôles », que nous avons discutés ci-dessus, et qui encadrent largement l'expression individuelle.

Si l'on résume, c'est donc bien une relative permanence que crée cet environnement idiomatique : permanence d'une certaine disposition des interactions ; permanence d'un certain contenu musical. Le problème de la coordination s'exprimant de manière privilégiée dans les moments de changement, de renouvellement (quand et comment le faire ?), on comprend bien que ces permanences simplifient considérablement la question. **En fait, il est tout à fait possible d'interpréter ces permanences comme solution (partielle) du problème de coordination et d'y voir de véritables préférences collectives.** Deux raisons expliquent bien ce mouvement d'émergence d'une préférence collective :

1) Le fait que les trois musiciens partagent effectivement tous la référence au jazz. Ils font même plus que partager cette référence ; ils la maîtrisent et elle irrigue (parfois à leur corps défendant) leur environnement musical (tous les trois ont eu une activité soutenue de musiciens de jazz « traditionnel » à un moment ou à un autre).
2) Le fait que la première proposition appartienne à cet univers idiomatique, lui conférant encore davantage de saillance.

Pour ces deux raisons, les musiciens savent qu'ils vont maximiser leurs chances de coordination en préférant un certain ensemble d'issues, et en faisant le pari que, les raisons évoquées ci-dessus étant transparentes à tous les joueurs, chacun préférera le même ensemble d'issues. C'est ce mouvement qui contribue à valoriser cognitivement, c'est-à-dire à préférer, un ensemble de propositions ressortissant toutes du même ensemble stylistique et/ou esthétique.

La deuxième remarque nous amènera à beaucoup moins de développements car elle découle directement de ce qui précède. Elle concerne la question de la manipulation des hauteurs dans cette improvisation. On comprend d'emblée le lien avec la question du rapport de cette musique à un certain monde idiomatique, ou semi-idiomatique (tel que nous avions caractérisé le jazz en Introduction). Le fait de se situer à proximité de ce cadre idiomatique, avec en plus un format instrumental spécifique (instruments mélodiques utilisés de manière mélodique, instrument harmonique utilisé de manière harmonique…) impose en effet aux musiciens un certain contrôle dans la manipulation des hauteurs. Il s'agit en effet d'éviter certaines superpositions ou cohabitations qui, dans le cadre esthétique défini par les

musiciens, apparaîtraient inévitablement comme des erreurs de coordination. La gestion des hauteurs est donc soumise à un contrôle collectif évident, qui se traduit par une série de stratégies assez facilement repérables :

1) **Abondance des respirations** : d'une manière générale, le saxophoniste fragmente beaucoup ses phrases, et le guitariste laisse s'éteindre ses résonances. Cela laisse donc des vides, des silences, dans lesquels le contrebassiste s'empresse de s'engouffrer pour proposer une nouvelle fondamentale (c'est surtout vrai du début de l'improvisation). Il n'y a donc presque jamais de conflit entre les différentes suggestions harmoniques. De toutes façons, il faut préciser que nous ne sommes absolument pas dans un contexte tonal ; mais il y a des polarisations qui apparaissent fréquemment, ainsi que plus brièvement, des couleurs issues d'échelles modales.
2) **Il est assez rare que deux discours mélodiques se superposent franchement** : si l'un des musiciens prend une parole plus mélodique, les autres tendent immédiatement à adopter un profil d'accompagnateur (voir point 4, ou le duo contrebasse-guitare de 52'' à 62''). Les improvisateurs évitent donc plutôt les rapports concurrentiels, la parole mélodique passant souplement d'un musicien à l'autre.
3) **Les musiciens utilisent beaucoup de stratégies d'attentes** : outre l'abondance des respirations et des silences qui en découlent, il faut noter les très nombreuses tenues, ou répétitions, qui à la fois installent une polarisation ou un accord, fussent-ils passagers, et permettent au musicien d'être à l'écoute des autres improvisateurs afin de prendre en considération les informations de hauteurs ou d'intervalles qui vont pouvoir irriguer la suite de son discours.
4) **Enfin, d'une manière plus globale, les trois musiciens ne jouent pas toujours en même temps.** En effet, le saxophoniste se retire à plusieurs reprises, aménageant par là des plages de duo. C'est encore une stratégie particulièrement utile pour limiter les risques de discoordination : on a moins de chances de ne pas « se trouver » à deux qu'à trois.

Cette dernière stratégie, globale, d'instrumentation pourrait-on dire, nous permet d'aborder notre **troisième remarque, à savoir la manière dont s'opère la gestion de la forme dans cet extrait.** Nous avons déjà beaucoup insisté sur cette question dans notre analyse linéaire, nous nous contenterons donc ici d'en résumer les aspects principaux.

On peut diviser sans trop d'ambiguïté cet extrait en six séquences : du début à 62'' (ballade) ; de 62'' à 104'' (deuxième palier, développement de la ballade) ; de 104'' à 158'' (troisième palier dans la ballade beaucoup plus tendu polyphoniquement) ; de 158'' à 222'' (pour l'essentiel un duo contrebasse-guitare assez véhément et dissonant) ; de 222'' à 270'' (mise en place d'une section *up-tempo* de trio jazz) ; de 270'' à 323'' (trio jazz avec *swing* et pulsation). La durée moyenne d'une section est donc de 55'', soit 10'' de plus que pour le duo John Zorn/Yves Robert. On pourrait encore accentuer l'écart en considérant que les deux épisodes du trio jazz et les deux premiers paliers de la ballade peuvent être respectivement fusionnés en une seule séquence (quasiment le même contenu musical et même schéma d'interaction) : cela ne serait en rien absurde mais les musiciens semblent bien mettre en scène une nouvelle séquence là où nous l'avons indiquée, notamment en raison du système des interludes (nous y reviendrons). Même en prenant le découpage le plus serré, l'écart reste important. Cela s'explique simplement : d'abord un « tempo » globalement beaucoup plus lent, moins agité, qui fait que les idées ont besoin de plus de temps pour être exposées ; ensuite, le passage du duo au trio, qui fait que les schémas d'interaction peuvent être plus différenciés (c'est typiquement le cas ici, nous avons déjà détaillé les rôles tenus par chacun) et donc se maintenir sur un plus long laps de temps sans provoquer de lassitude.
L'articulation séquentielle de l'improvisation est donc d'une limpidité sans faille. Nous y voyons deux raisons, d'échelle différente :

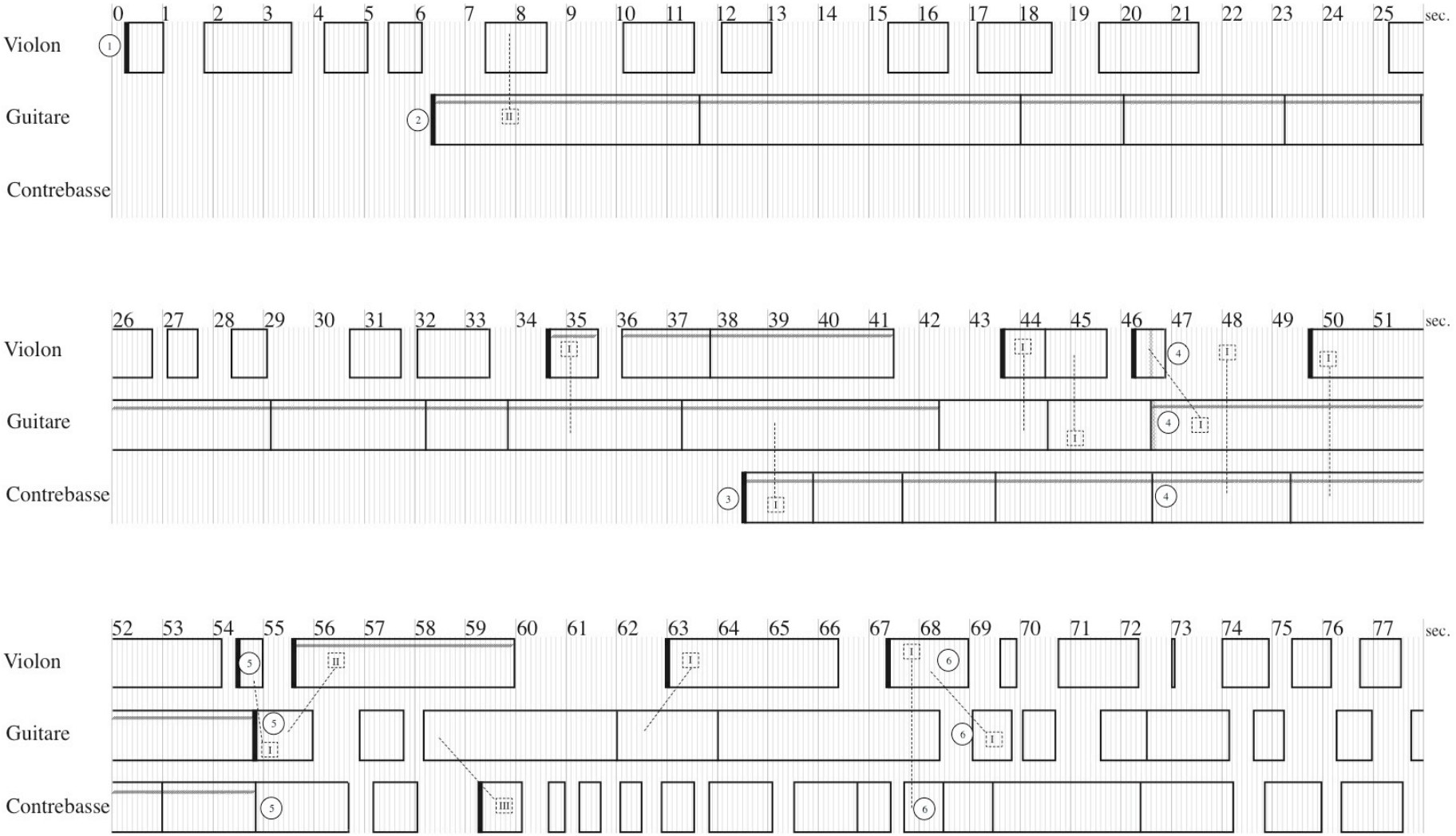
1) **Au niveau macroscopique, l'alternance entre trios et duos contrebasse-guitare rend immédiatement visibles les différentes articulations** : les quatre premières séquences se terminent par un duo (la quatrième séquence est même presque entièrement constituée d'un duo) de sorte que le retour du trio signale « naturellement » le passage à une nouvelle séquence.
2) **Au niveau microscopique, il n'y a pas une transition, une rupture, un changement d'orchestration qui ne soit articulé à un marqueur formel (voir par exemple les points 6, 10, 16, 22, 23…) et motivé par lui.** L'usage collectif de la saillance des événements contrastants et/ou accidentels est vraiment exemplaire ; ce n'est guère étonnant avec des improvisateurs aussi aguerris. Mais l'aspect le plus remarquable de cet extrait est sans doute la manière dont les improvisateurs parviennent à constituer de simples marqueurs formels en véritables points focaux (voir par exemple les points 6, 12 ou 29), à remobiliser certains aspects abstraits (acoustiques, musicaux) d'un marqueur formel précédent, désormais porteurs d'une

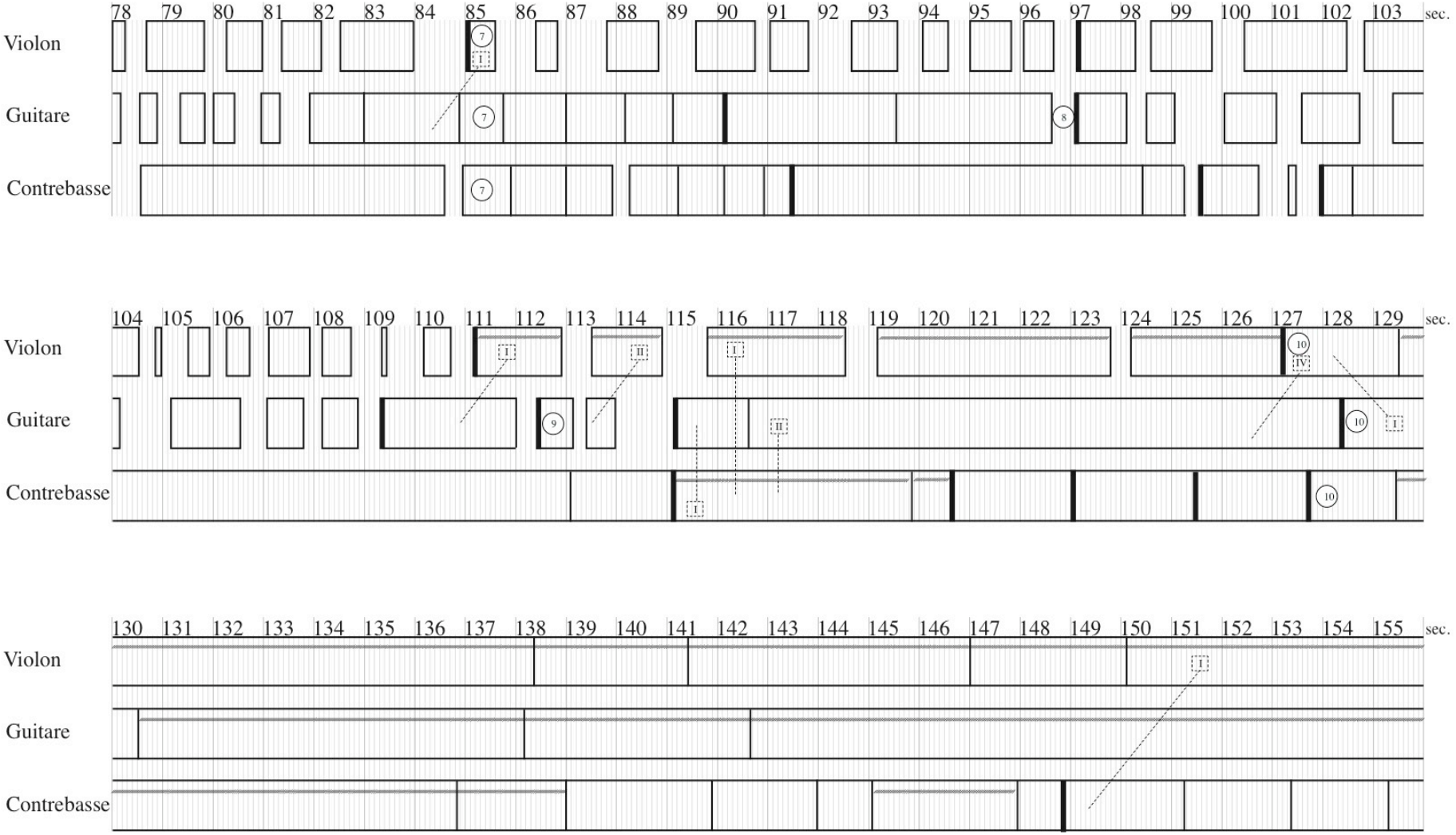
saillance propre, pouvant en propre fonctionner comme des signaux de coordination puisqu'ils maximisent les chances d'une anticipation correcte : il devient ainsi connaissance commune que telle stratégie appellera immanquablement telle autre stratégie.

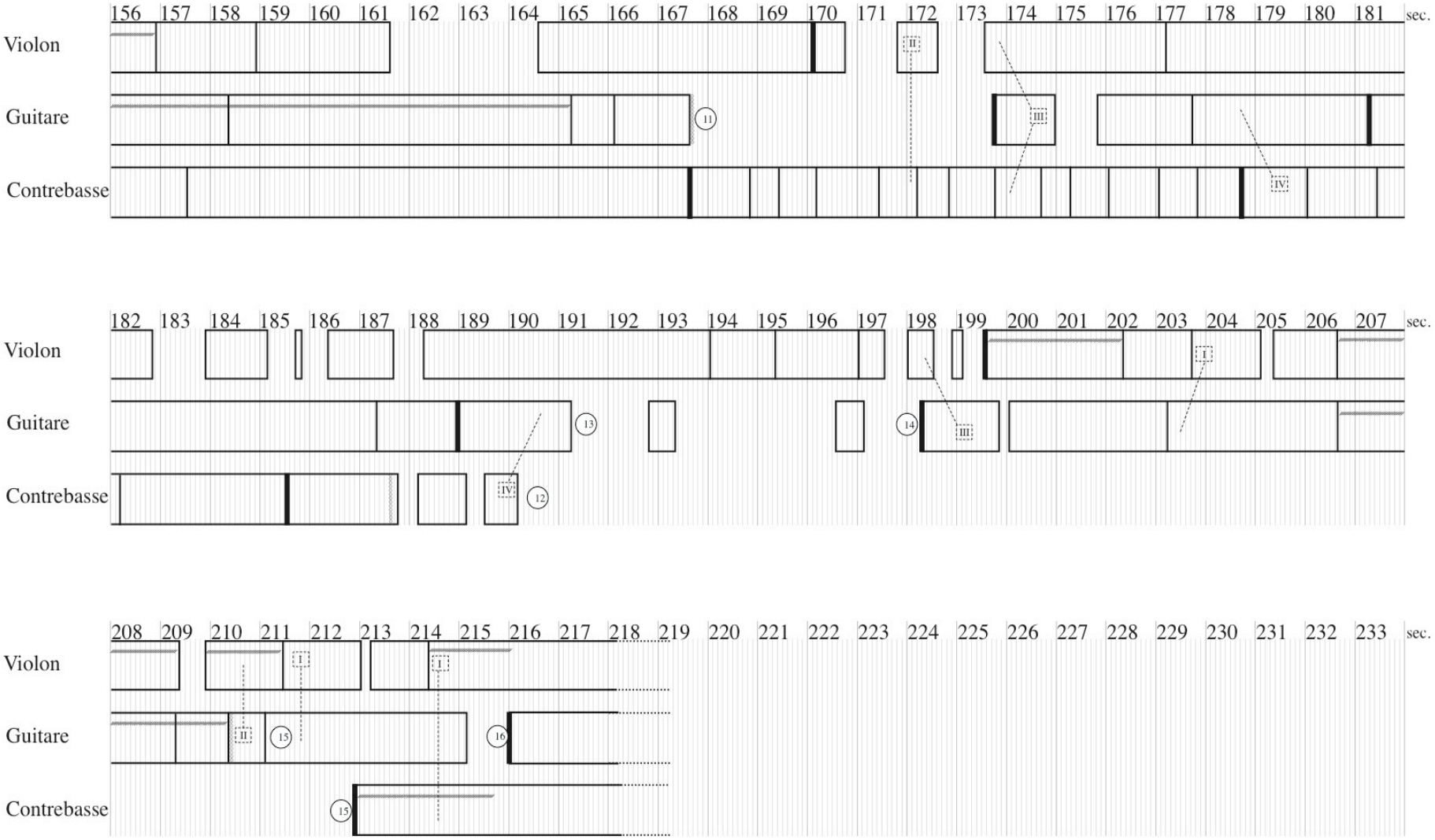
Ce dernier point est sans doute le plus important à souligner. On peut néanmoins tempérer, ou du moins relativiser, ce que nous venons de dire. En effet, c'est aussi parce que l'improvisation se situe dans un cadre stylistique particulier (proche d'une certaine idée du jazz), cadre qui requiert lui-même une manipulation collective des hauteurs, que les musiciens parviennent si bien à évoluer formellement dans cette improvisation. Tous les effets cadentiels liés à certains mouvements mélodiques ou à l'existence d'une polarisation facilitent grandement les problèmes d'articulation. Mais cela n'empêche pas que ce mouvement de constitution d'un point focal soit passionnant à examiner et que son efficacité sur la conduite de l'improvisation soit bien réelle.

G/ PR/AB/BK (extrait de « Company 91, Vol. 2 »)

Cette improvisation présente la particularité (mais c'était après tout un des principes directifs des *Company Weeks*) de réunir trois musiciens issus de milieux totalement différents. Paul Rogers est un contrebassiste de jazz anglais qui a joué avec la plupart des grands noms du Free jazz européen depuis les années 1970 ; Alexandre Balanescu est un violoniste roumain, grand virtuose de la musique classique et fin connaisseur de la musique moderne et contemporaine ; Buckethead est quant à lui une sorte d'OVNI (il joue masqué avec un sceau renversé en guise de haut-de-forme), guitariste américain issu du rock et du *Metal*, mais attiré par les musiques expérimentales. On a donc ici une situation assez paradigmatique de ce que cherchait à faire Derek Bailey avec ce festival : des musiciens qui ne se connaissent pas, aussi différents que possibles, sans véritablement de culture musicale commune, et qui pourtant reçoivent pour mission d'improviser ensemble. Voilà la nature du pari.
Dès qu'il prend la parole, chaque musicien trahit immédiatement l'arrière-plan culturel qui est le sien. Chacun a un *style* d'improvisation bien déterminé, style qui constitue sans doute la préférence du musicien dans la situation en question. On se propose donc d'examiner ici quelques points de cette improvisation pour réfléchir à l'articulation problématique des préférences individuelles aux préférences collectives dans l'improvisation collective libre.


0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 sec.
Violon
Guitare
Contrebasse
26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 sec.
Violon
Guitare
Contrebasse
52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 sec.
Violon
Guitare
Contrebasse


78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 sec.
Violon
Guitare
Contrebasse
104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 sec.
Violon
Guitare
Contrebasse
130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 sec.
Violon
Guitare
Contrebasse


156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 sec.
Violon
Guitare
Contrebasse
II
III
IV
11
182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 sec.
Violon
Guitare
Contrebasse
I
III
IV
12
13
14
208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 sec.
Violon
Guitare
Contrebasse
I
II
15
16

1. Analyse linéaire

1) **Le violoniste ouvre cette improvisation avec une phrase nerveuse, constituée de motifs aux larges intervalles entrecoupés de silence**, qu'on jurerait venir de la *Sonate* de Bartók ou de la *Phantaisie* de Schönberg.
2) **Le guitariste fait son entrée : il se place d'emblée dans une position d'accompagnateur.** Mais le contraste n'intervient pas qu'à ce niveau : d'abord, un contraste de sonorité évident, entre le *beau son* du violon acoustique[267] et le son de guitare électrique nourri d'effets de larsen ou de distorsion ; ensuite contraste idiomatique certain : là où le violoniste cherchait clairement une certaine atonalité, le guitariste rentre précisément sur un *si*, note d'ouverture de la phrase de violon, créant ainsi un fort effet de polarisation ; enfin, à l'activité du violoniste, le guitariste oppose une lente descente chromatique, faite de longues tenues, du *si* au *lab* (à 37''). La superposition des deux univers crée quelque chose de vraiment étrange. **Ce qu'il y a de surprenant, c'est qu'aucun des deux instrumentistes n'essaye vraiment d'imiter l'autre.** Néanmoins, l'attractivité de la note pédale est très forte pour le violoniste : ainsi, dès l'entrée de la guitare, il termine son motif sur un *si* (à 8'') ; alors que la guitare joue un *sib*, il propose une petite guirlande dont la note supérieure est un *sib* et la finale un *fa* ; puis il anticipe carrément la descente chromatique du guitariste avec la double cordes *la-do#* qu'il fait venir de très loin à partir de 25'' ; et à 34'', il réduit finalement sa phrase à une seule hauteur qu'il soumet à des variations micro-tonales. Le résultat est finalement une sorte de récitatif proto-harmonisé (souvenir d'une lointaine passacaille…) ce qui ne constituait visiblement pas l'idée initiale des musiciens ; ils semblent toutefois satisfaits du résultat puisqu'ils poursuivent sur cette voie (et on a vu que le violoniste encourageait même le guitariste à continuer sa descente chromatique). Ce début constitue sans doute le passage le plus intéressant de l'improvisation.
3) Le contrebassiste rentre avec une double corde *fa-si*, qui devient assez rapidement triple corde *do-fa-si*. C'est évidemment une manière très astucieuse de rentrer dans le duo puisque cet accord est porteur d'une grande tension (superposition de quartes) propice à des développements atonaux, et qu'en même temps, par sa répétition obstinée, il joue assez bien le rôle de pédale harmonique. **Mais la répétition de l'accord est faite de manière régulière : une pulsation apparaît donc. Il introduit ainsi un nouvel élément (essentiel à l'expression jazz).** De plus, autre élément nouveau, de brusques reprises de son, suivies de soufflets, viennent varier la densité de la texture.
4) On trouve ici une situation d'ajustement en cascade assez typique. Le violoniste commence à imiter le timbre de la distorsion de guitare vers 44''- 45'' avec des *glissandi* dans l'aigu non contrôlés. Quand il revient au type de motif initial (phrase très courte et très nerveuse à 46''), le guitariste rétablit le rapport d'imitation alors interrompu en se stabilisant sur la note finale du motif en question, *sol*. **L'effet de coïncidence est suffisamment notable pour qu'il soit saisi comme marqueur formel par le contrebassiste qui réagit immédiatement en opérant une articulation dynamique (*piano subito*).** La rupture est sans doute très claire, surtout dans le contexte dynamique général depuis le début de l'improvisation (tout le monde est plus ou moins *forte* tout le temps) : elle conduit en tout cas le violoniste à prendre le contrebassiste comme pôle de référence privilégié pour ses imitations. En effet, les effets dynamiques du contrebassiste sont alors suivis assez exactement par le violoniste, qui s'arrête (à 46'') lors de la première reprise de son, puis commence son crescendo avec le contrebassiste à 49''. **On remarque donc la forte tendance du violoniste à se situer dans des rapports d'imitation par rapport aux discours des autres improvisateurs.** Les *glissandi*, très xenakissiens, dont nous parlions à l'instant, ne sont pas sans effet sur le guitariste qui lâche alors un premier

[267] Beau son parce qu'il renvoie à la réalité d'un usage « savant » du violon ; en fait, on peut remarquer que le son du violon est déjà très écrasé dès la première phrase ; ce « salissement » du son ne fera que s'accentuer au fur et à mesure de l'improvisation, notamment lorsqu'apparaîtront les *glissandi* dans l'aigu.

accord, plus sali de distorsion que jamais. Cette brève séquence initiale en trio est remarquable par la diversité des éléments qui y sont proposés, chacun d'entre eux plutôt caractéristiques d'un style musical donné. Or cette situation est sans doute vécue comme une situation de grande tension par les musiciens (en tout cas, la musique qui en découle est sans conteste porteuse de cette tension). Il y a une sorte d'équilibre, qui fonctionne, entre les différentes préférences musicales, mais cet équilibre apparaît comme précaire, tendu vers une résolution quelconque. En effet, **on peut remarquer que si une indépendance relative entre trois univers prévaut au début de l'improvisation, les rapports d'imitation (rapports de type 1), qui plus est réciproques (donnant donc naissance à des ajustements en cascade), se font de plus en plus nombreux. Et dans cette mutation, sans doute pensée comme résolution, le rôle du violoniste est capital.** On a vu comment dans cette courte séquence il imitait brièvement, sous deux rapports différents (un effet de timbre d'un côté, un effet dynamique de l'autre), les deux autres discours. Or la première imitation, en ce qu'elle renverse subitement l'équilibre des forces, est irréversible : elle donne soudain plus de poids à la proposition de Buckethead ; d'ailleurs, on l'a déjà dit, celui-ci enregistre immédiatement cet acquiescement en effectuant une surenchère (plus de notes et plus de distorsion).

5) **Sur un nouveau *glissando* de violon, le guitariste commence un solo frénétique qui donne le ton de toute la séquence à venir (l'attaque brusque dans le suraigu du violon joue ici le rôle de marqueur formel). Il faut noter que la coordination ne va pas se faire sur une improbable fusion stylistique mais sur une fusion des énergies.** Les trois énergies instrumentales vont en effet aller dans le même sens, mais chacune avec des moyens propres. Buckethead convoque la figure du *guitar hero*, avec parfois ses clichés (la descente par tierce à 67'') ; Paul Rogers pourrait être l'accompagnateur bouillonnant d'un Cecil Taylor ou d'un Albert Ayler (grande activité, comme en chorus permanent, avec ce que cela suppose d'autonomie dans le discours ; maintien dans le registre grave, voire extrême-grave de l'instrument ; abondance des doubles cordes) ; quant au discours d'Alexandre Balanescu, il met encore une fois un peu de temps à se stabiliser. D'abord, il tente d'échanger les stratégies : puisque le guitariste quitte son rôle de d'expression d'une note-pédale pour prendre un solo, il occupe sa place (il tient ainsi un *fa* pendant plusieurs secondes). Mais il se rend vite compte que face à la puissance sonore convoquée par ses camarades, une note tenue dans le médium du violon apparaît bien frêle et presque inutile. Après un silence, à 63'', il repart donc avec des guirlandes aiguës censées se rapprocher du timbre de guitare. Finalement, à 67'', il reprend son discours initial, bartókien, fait de phrases courtes et incisives. C'est néanmoins, plutôt qu'une reprise, une imitation du discours du contrebassiste, comme en témoignent les doubles cordes qui apparaissent à 69''.

6) Ce changement quant à l'objet de l'imitation du violoniste a un effet immédiat sur le guitariste qui assèche soudain son discours et laisse de la place aux interventions du violoniste et du contrebassiste. **C'est le début d'une véritable conversation à trois. Il faut remarquer encore une fois le rôle du violoniste qui infléchit le discours collectif dans un sens ou dans un autre selon la personne qu'il choisit d'imiter. On peut également dire qu'une préférence collective commence à émerger clairement à ce moment-là : elle est constituée d'au moins deux sous-préférences : une préférence pour les rapports imitatifs (hauteurs, motifs, type de phrasé, émission du son, dynamique…) ; une préférence pour un haut niveau d'énergie (dynamique élevée, nervosité et brièveté des phrases…).** Il s'agit d'une préférence émergente, en ce qu'elle n'est pas vraiment réductible aux diverses préférences individuelles, telles qu'elles ont pu nous être livrées aux cours des entrées successives des trois improvisateurs. Une situation a été identifiée par le groupe comme fonctionnant musicalement (ce qui était sans doute un challenge *a priori* en raison des provenances très différenciées des musiciens) : il n'est plus question de savoir ensuite si cette situation a la préférence de chaque individu improvisateur ou si celui-ci ne préférerait pas faire tendre le groupe vers d'autres horizons musicaux ; elle a la préférence *collective* des musiciens parce qu'elle est la plus évidente pour la coordination des musiciens (simplicité des rapports d'imitation et énergie élevée déjà présente dans les discours individuels). Il ne faudrait pas néanmoins sous-estimer le rôle de Buckethead dans l'émergence de cette préférence collective. Par son type de jeu (assez répétitif dans la manipulation des hauteurs, les mêmes

fragments motiviques revenant souvent, niveau dynamique extrêmement élevé, rendant presque impossible le jeu *piano*, son relativement sali, impliquant une certaine esthétique, *free* ou *rock*…), il limite clairement le nombre de situations propices à la coordination des musiciens, c'est-à-dire les situations pouvant faire l'objet d'une préférence collective.

7) **Toute cette section est marquée par des micro-ajustements permanents, ce qui est assez logique quand les rapports d'imitation sont dominants** : c'est bel et bien la fusion des discours qui est ici recherchée.
8) Après une explosion de distorsion à la guitare, Buckethead énonce à la note près un court motif chromatique descendant, que nous avons déjà entendu à 69'', cette fois-ci transposé d'un demi-ton plus haut. Qu'il y ait des automatismes digitaux chez les improvisateurs n'est certes pas une grande découverte ; même si on peut imaginer qu'un improvisateur issu de la *Free music*, ou de la musique contemporaine, tentera d'éviter de laisser trop clairement entendre ces automatismes au cours de la même improvisation. **On peut donc voir cette répétition comme une « trace » du type d'improvisation fortement idiomatique qui imprègne le jeu du guitariste en situation d'improvisation libre. Mais il y a bien plus intéressant à noter ici : dans les deux cas, le motif est utilisé de manière inaugurale, pour débuter une nouvelle phrase, et même plus encore, une nouvelle séquence.** En effet, ce motif intervient à chaque fois après une période particulièrement chaotique, notamment du fait du guitariste (jeu en *glissando* avec forte distorsion) : utiliser ce motif (clair et bien défini) apparaît comme une manière de « calmer le jeu », rendant possible une reprise de son avant de repartir vers de nouveaux sommets d'énergie.
9) **On peut voir ici que l'association entre ce motif de guitare et une section extrêmement dense et énergique se cristallise en point focal** (c'est-à-dire que l'un appelle l'autre). Examinons précisément ce qui se passe à ce moment-là. À 109'', le guitariste commence une phrase doublement remarquable : elle est située dans le registre medium-grave (alors qu'il y avait clairement un tropisme vers l'aigu auparavant) et est constituée de valeurs relativement longues enchaînées sans silence entre elles (alors qu'on avait plutôt une succession de motifs courts et rapides). Par sa puissance de différenciation, cette phrase a évidemment une attractivité très forte ; après une courte intervention dans l'aigu, le violoniste s'empresse en effet de l'imiter (à 111'') par une phrase en double cordes. Et quand le guitariste énonce encore une fois le même motif (le motif chromatique descendant) à 112'', la situation connexe s'établit : en effet, le violoniste ne revient pas à un rapport d'imitation, mais reste au contraire sur son jeu en double cordes (en octaves), créant ainsi un surcroît de tension. Qui plus est, il termine sa nouvelle phrase par les deux mêmes notes que la phrase précédente : l'effet de répétition ainsi obtenu est tout de suite repris à la fois par le guitariste (qui tient longuement une même note) et par le contrebassiste (qui énonce une pulsation constante d'abord sur une seule hauteur puis sur une double corde). C'est cette simple idée de répétition (ou l'idée associée de tenue) qui va caractériser au premier chef la section à venir, mais paradoxalement pas dans le sens d'une plus grande lisibilité : au contraire, c'est bien au premier climax de l'improvisation qu'on va assister. Mais cette idée est rapidement abandonnée par le contrebassiste, quand le guitariste semble à nouveau s'élancer vers une sorte de solo à 116''.
10) La situation semble ne pas vraiment évoluer, puisqu'on repart vers le type d'improvisation collective violemment *free* qu'on vient d'avoir pendant une minute. Mais **un geste proche du cri dans l'aigu du violon joue le rôle de marqueur formel : non seulement il sert à opérer une rupture dans le discours, mais encore donne-t-il un des éléments de la séquence suivante, étant immédiatement imité par le guitariste.** Mais en dehors de cette simple imitation, qui confirme un son d'ensemble sale et saturé, il est intéressant de constater que c'est l'idée de répétition qui est au cœur de cette section, chaque instrument restant relativement statique. **C'est en fait une articulation formelle assez typique de l'improvisation collective libre : un élément différenciant joue le rôle de marqueur formel (ici, l'attaque aiguë de violon) ; par sa puissance de différenciation, il est un signal clair que peuvent saisir les autres improvisateurs pour introduire de nouveaux éléments. Mais la coordination s'effectue immédiatement sur un élément qui vient d'être donné quelques secondes avant l'apparition de ce marqueur formel (la répétition obstinée des double cordes de contrebasse à 115'') : celui-ci n'ayant pas vraiment eu le temps d'être**

exploité, il devient « naturellement » l'élément saillant sur lequel se coordonner. Le geste interruptif (ici du violon) est assez courant en improvisation quand l'un des musiciens considère qu'une situation n'a que trop duré ou n'a que peu de direction. On sent bien que c'est le cas ici (les musiciens s'apprêtent à redire ce qu'ils ont déjà longuement dit, et il ne semble pas y avoir d'issue « naturelle » à cette surenchère d'énergie) ; l'interruption permet en outre de refocaliser les musiciens sur un élément trop vite négligé (la répétition).

11) Après ce passage d'immense tension (à l'énergie « habituelle » du trio s'ajoutait l'effet d'accumulation provenant de la répétition des mêmes éléments), **l'arrêt de la guitare (qui joue de manière continue depuis plus de deux minutes) joue le rôle de résolution.** D'abord, parce que c'est évidemment un effet d'orchestration saisissant ; mais surtout parce que, on l'a vu, le guitariste y était pour beaucoup dans le maintien d'un niveau dynamique et énergique constamment élevé. Aussitôt, un duo plutôt rythmique semble commencer, le violoniste ajoutant quelques commentaires contrastants (dynamique relativement faible, motifs très courts) mais dans la même quasi-pulsation que le contrebassiste. Toutefois, ce duo est de très courte durée puisque le guitariste rentre à nouveau, et qui plus est d'une manière fort similaire de ce qu'il a joué précédemment (on remarque encore la prégnance des descentes chromatiques dans son jeu). On a ici nettement un conflit d'idées, puisque violon et contrebasse continuent à fonctionner comme un duo, bien que l'on remarque que le guitariste exerce un tropisme évident sur le violoniste (jeu qui se resserre et qui gagne en intensité).
12) **On a déjà vu cette situation précédemment : un geste interruptif est souvent la solution pour sortir d'une situation difficile (ici à la fois trop répétitive et sans coordination). L'arrêt subit du contrebassiste est clairement à penser sous cette catégorie** : on est loin de l'arrêt naturel de la guitare au point précédent, qui terminait clairement sa phrase par un effet de désinence. L'arrêt est au contraire extrêmement brusque et inopiné. On sent la volonté interruptive du contrebassiste de manière explicite dans les doubles cordes rageuses et obstinément répétées qu'il énonce à nouveau à 178'' : il apparaît alors presque en lutte avec le guitariste, pour conduire la musique vers un peu de renouveau. On ne peut toutefois écarter une autre explication, concurrente de la première, pour expliquer l'arrêt du contrebassiste : il s'agit de l'accident de 187'' (un *sol* qui ne sort pas vraiment avec le son plein qui caractérisait le jeu du contrebassiste jusqu'à présent). Disons que cela précipite sans doute la décision du musicien : opérer un brusque changement d'orchestration en s'arrêtant de jouer, dans l'espoir que la musique change un peu.
13) Le moins que l'on puisse dire, c'est que **cet arrêt brusque du contrebassiste ne passe pas inaperçu !** Témoin le guitariste qui semble soudainement désemparé, ne sachant pas vraiment quelle attitude adopter (s'arrêter ou continuer), proposant deux courtes interventions franchement hésitantes, surtout si on les compare avec son jeu précédemment extraverti. Le violoniste, laissé quasiment à lui-même revient assez naturellement vers sa proposition première, de courts motifs nerveux, entrecoupés de silence, et avec un son très écrasé.
14) Buckethead énonce alors son motif inaugural fétiche (le motif chromatique descendant), encore une fois accolé à une situation tendue, non pas par trop plein cette fois-ci, mais par trop peu. **Le systématisme avec lequel ce motif est utilisé pour débuter une nouvelle section est remarquable. Il est encore une fois immédiatement saisi comme signal par le violoniste : celui-ci avait déjà tendance à tourner à l'intérieur d'un même réservoir de hauteurs, il radicalise maintenant la chose en répétant obstinément un très bref *glissando*.** On peut voir également ces *glissandi* comme une transition entre la position « solistique » occupée brièvement précédemment et le retour à un rapport d'imitation, visant à fusionner les deux discours en un seul (imitation qui se cristallise à 203''). On voit d'ailleurs que cette fusion est extrêmement bien réussie, non seulement dans la fusion des timbres (le violoniste passe en doubles cordes pour se rapprocher du son sale de la guitare, technique qu'il a utilisée maintes fois depuis le début), mais aussi dans les respirations ou arrivées communes (à 206''), éléments toujours remarquables dans une musique non pulsée.
15) **Le contrebassiste saisit le geste du guitariste, qui brise le rapport d'imitation stricte, pour entrer à nouveau dans l'improvisation.** Son entrée est doublement habile : d'abord il y a très clairement un effet de désinence à la guitare, ce qui peut toujours être compris comme possible passage de relais ; ensuite, son entrée est certes très active, toujours un peu sur le

mode du « chorus » permanent assez typique d'un certain Free jazz, mais il utilise également le contenu musical de ce qui précède immédiatement en répétant trois fois le même motif (avec quelques légères variations). Il opère ainsi une belle transition entre le duo et le trio, sans compter que le violoniste revient lui aussi à ses très brefs *glissandi* répétés.

16) **Le guitariste, après une courte interruption, rentre à nouveau dans l'improvisation… avec une version à peine modifiée de son motif inaugural chromatique descendant !** L'énergie est à nouveau maximale, et les trois improvisateurs se retrouvent sur une situation bien connue depuis le début de l'improvisation, situation déjà explorée pendant plusieurs minutes, et qui fait clairement l'objet d'une préférence collective, probablement en rien réductible aux diverses préférences individuelles (ou si l'on veut absolument réintroduire un élément agonistique dans l'improvisation collective libre, de type « coordination impure », alors on peut dire que Buckethead a réussi à imposer ses préférences, et que les autres improvisateurs se situent maintenant à l'intérieur de ce cadre)[268].
17) Le trio va continuer ainsi pendant une minute entière. **Mais à 275'', un « trou » dans le chorus permanent de contrebasse crée un effet saisissant : il est évidemment considéré par les musiciens comme un marqueur formel, tant il est contrastant avec le discours continu qui précède. Les motifs se font plus courts et plus secs, avec un peu plus d'espaces entre les interventions des différents instrumentistes (tout n'est pas simultané).** Mais l'intensité monte à nouveau et finalement la séquence redevient fort similaire à la précédente. Néanmoins un changement de taille s'est opéré : dans la séquence précédente, le guitariste était très clairement en position de soliste, et le violoniste très en retrait (comme écrasé par la dynamique imposée par le guitariste) : maintenant, le trio est beaucoup plus équilibré (fruit de ce court passage aux interventions non-simultanées), notamment avec le violon davantage en dehors. Le marqueur formel a permis de redéfinir les rapports d'interaction, à défaut du contenu musical.
18) **Au centre de l'improvisation, aux alentours de 330'', s'opère une très belle articulation formelle, ouvrant la porte à une réelle respiration musicale.** Bien sûr, la raison principale en est la fin du solo permanent du guitariste, et le passage à un jeu en accords largement espacés. Mais si le guitariste s'arrête ainsi, c'est sans doute parce qu'il a saisi le brusque revirement dynamique du violoniste comme marqueur formel : en effet à 314'', alors qu'il était depuis longtemps en train de rivaliser d'activité et d'énergie avec le guitariste, le violoniste s'arrête soudainement et revient à un geste très répétitif dans le registre médium-grave de son instrument. Il sait certainement que ce registre n'a aucune chance de « passer » dans le contexte musical actuel, même avec une bonne amplification. Mais parfois, le creux s'entend tout autant que le plein, surtout s'il est extrêmement différenciant, comme c'est le cas ici. À 324'', le guitariste respire, et perçoit sans doute clairement pour la première fois ce qu'est en train de faire le violoniste (le contrebassiste aussi, d'ailleurs doit l'entendre pour la première fois, libéré de l'écran permanent crée par le guitariste). L'effet est immédiat : le contrebassiste se tasse dans le grave avec des *pizzicati* répétés violemment ; et le guitariste, après une dernière note (ayant sans doute une fonction cadentielle), s'arrête. Le contrebassiste reste dans la même énergie dynamique que précédemment, bien qu'opérant lentement une transition vers un discours plus discontinu ; il s'ajuste finalement, non pas par un *decrescendo*, mais par un *piano subito* à 338''. **Il s'installe ensuite progressivement (à partir de 346'') sur un quasi-ostinato très subtil, aux sonorités africaines, qui va donner toute sa coloration à ce passage très statique, véritable œil du cyclone de cette improvisation.** Un *lamento* s'élève alors, où les gémissements du violon et de la guitare se répondent. À 368'', l'ostinato est maintenant cristallisé, et une pulsation apparaît (naissant du balancement de cet ostinato), sur laquelle s'installent les deux autres musiciens. La musique reste toutefois très statique et ne présente pas de véritable développement (si ce n'est que les motifs des instrumentistes, notamment du guitariste, se font de plus en plus définis et systématiques).
19) Il est très difficile de dire ce qui cause précisément le passage à la section suivante, puisque deux éléments interviennent presque simultanément. Le guitariste alterne deux motifs : un lent

[268] Les points qui suivent se contentent de présenter les articulations majeures de la suite de l'improvisation, mais sans support graphique.

glissando ascendant sur un demi-ton, lancinant, et un trémolo très mesuré. Le contrebassiste est quant à lui sur un ostinato très balancé qui fait entendre le mouvement *mib-sol* (le tout avec une intonation très approximative, à plus ou moins un quart de ton). À 385'', le guitariste semble vouloir rester sur son trémolo ; et le contrebassiste fait entendre, qui plus est avec un léger accent (qui fait qu'on ne peut pas le prendre pour une erreur d'intonation) un *fa* en lieu et place du *sol*. Disons que c'est sans doute ce dernier élément qui joue le rôle de marqueur formel le plus clair (mais ce geste a peut-être été provoqué par la durée anormalement longue du trémolo de guitare…), puisque immédiatement après, le guitariste entame un *crescendo* sur son trémolo et que le violoniste s'échappe davantage vers l'aigu. Quoi qu'il en soit, après avoir « résolu » son trémolo à 391'' sur le demi-ton inférieur, et tandis que les deux autres musiciens semblent en attente (le contrebassiste se retrouve également sur un trémolo à 388''), **le guitariste lance son motif chromatique descendant, qui fonctionne maintenant immanquablement comme un signal d'articulation. Il est de fait saisi comme tel par le contrebassiste qui semble débuter une *walking bass* extrêmement lente, issue de quelque blues fantasmé, tandis que le violoniste continue son mouvement d'oscillation en trille, créant par là un véritable environnement harmonique. Sur ce tapis, le guitariste entame un chant raréfié, plus un souvenir qu'autre chose**.

20) À ce point de détente maximale succède une activation progressive des trois improvisateurs : tout devient plus défini, plus présent. Ce mouvement est subitement confirmé par le violoniste, qui reprend le motif des brefs *glissandi* de doubles cordes à 430'' : ce motif a été si souvent associé à la distorsion de guitare (dans le sens d'une imitation de timbre) qu'il joue ici le rôle de déclencheur : le guitariste s'élance brusquement (à 431'') dans l'aigu de son instrument, en une série d'interventions lancinantes. Le contrebassiste, quant à lui, retrouve assez vite (à 437'') un accompagnement très discourant, véritable chorus bouillonnant. **Et les improvisateurs se retrouvent à nouveau dans cette situation de *power trio* qu'ils connaissent maintenant par cœur**.
21) Il s'agit en fait de l'ultime séquence de l'improvisation, qui va atteindre des sommets d'intensité et d'énergie : il s'agit aussi de la plus longue séquence de ce type depuis le début de l'improvisation (plus d'une minute et trente secondes). **Un marqueur formel très clair signe la fin de cette séquence, et de l'improvisation : le retrait soudain du violoniste à 537''. Il s'agissait peut-être d'une simple respiration; toujours est-il que la tolérance à la répétition des trois improvisateurs devait être passablement émoussée et qu'ils ont tout de suite saisi cet arrêt comme marqueur formel pour interrompre la séquence (déjà fort longue), rendant impossible le retour du violoniste** : le contrebassiste élargit soudain son geste (à 538'') et le guitariste se stabilise sur une hauteur claire (à 538'') et entame un diminuendo (à 539''), les deux improvisateurs s'éteignant à peu près simultanément. Un double effet cadentiel signale clairement la fin de l'improvisation : la balancement plagal du contrebassiste (*la-mi*), avec ce *mi* final répété plusieurs fois ; et le bruit isolé de guitare (entendu très clairement sur cet instrument tellement amplifié) à 542'', dernier mot incontestable.

2. Synthèse : Des préférences individuelles aux préférences collectives

Si l'improvisation est intéressante à bien des égards, ses problèmes n'en sont pas moins également manifestes. Une première remarque avant de commencer cette synthèse : il nous semble que la formule instrumentale retenue (violon-guitare-contrebasse), en fait un véritable trio à cordes, est assez idéale dans le contexte ; pour le dire autrement **l'homogénéité d'un instrumentarium de cordophones contrebalance l'hétérogénéité des individualités musicales en présence.**

C'est bien sûr ce dernier point qui est le plus remarquable. Nous l'avons déjà dit à plusieurs reprises : rien n'intéressait plus Derek Bailey que de faire improviser ensemble des musiciens que tout sépare *a priori*. Et il nous en donne un bel exemple ici.

On trouve la traduction immédiate de cette hétérogénéité des *background* musicaux dans les entrées successives des trois improvisateurs au tout début de l'improvisation, où apparaissent respectivement le violoniste virtuose spécialiste de la musique savante du XX^{ème} siècle, le guitariste de hard rock au son sali de distorsions et autres effets, et le contrebassiste de jazz rompu aux environnements les plus agités du *Free*. Dans une telle situation, où les improvisateurs viennent de milieux forts différents, on peut imaginer que l'improvisation va prendre un des visages suivants :

1) Les musiciens ne parviennent pas du tout à communiquer, rien ne se passe, chacun reste sur ses positions, les tentatives d'élaboration collective d'un discours échouent systématiquement. Bref, la coordination est ineffective. On pourra nous dire à juste titre que c'est un risque inhérent à toute situation d'improvisation collective : mais on nous accordera que ce risque ce trouve probablement accentué dans le genre de cas qui nous intéresse ici.
2) Une musique unique émerge, faite de la rencontre des différentes individualités sans pour autant leur en être réductible. C'est bien sûr l'espoir qui animait Derek Bailey en organisant de telles rencontres ; celles-ci ne devaient d'ailleurs que manifester de manière paradigmatique ce qui est la réalité de l'improvisation collective libre : son identité stylistique n'est rien d'autre que l'identité des musiciens qui y participent.
3) Un des musiciens impose, d'une manière ou d'une autre[269], ses préférences idiomatiques, esthétiques et/ou stylistiques. Deux cas sont alors possibles :
    a) Les autres musiciens sont capables de suivre sur ce terrain (maîtrise des compétences techniques, instrumentales et musicales, familiarité avec des situations-types issues de ce style qui favorise l'anticipation et la réactivité…). Le trio précédent (Lee Konitz-Derek Bailey-Barre Phillips) donne un très bon

[269] Par le creux ou par le plein, d'ailleurs. Ainsi, on peut imaginer (situation qui ne fait probablement guère de sens) un improvisateur issu d'une musique traditionnelle qui se retrouve en situation d'improvisation libre : il y a de grandes chances pour qu'il ne sache pas (qu'il ne le conçoive même pas en fait) sortir de sa tradition d'improvisation. Il agit donc comme un facteur limitant sur le reste du groupe, qui est obligé de s'adapter.
Mais le musicien peut aussi tout simplement imposer son univers par la force : dynamique *forte*, densité du discours, présence continuelle, initiatives permanentes… Les autres improvisateurs sont alors bien obligés de faire avec !

exemple de ce genre de cas. On obtient alors typiquement une improvisation aux affleurements idiomatiques et/ou stylistiques très prononcés.

b) Les autres musiciens ne sont pas capables de suivre sur ce terrain ; cela se sent immédiatement et produit un résultat médiocre (du mauvais jazz, par exemple).

Il est très intéressant de comparer ce trio avec le trio analysé précédemment. On l'a dit, c'était le saxophoniste qui, à l'époque de l'enregistrement, était le plus ancré dans la tradition du jazz. Derek Bailey et Barre Phillips avaient depuis longtemps rompu les ponts avec cette musique pour se livrer corps et âme dans l'improvisation libre. Mais le fait que cette culture jazz leur soit commune leur permet de résoudre à peu de frais le problème de l'harmonisation stylistique. Ici, rien de tel : le problème de l'harmonisation des préférences reste donc entier.

Il nous semble que si l'on respecte la typologie que nous venons d'esquisser, c'est principalement la situation 2 qui émerge. Mais cela serait incomplet si l'on ne mentionnait pas le « passage en force » qu'opère le guitariste. En effet, ce dernier occupe tellement l'espace dynamique (par la généreuse amplification) et acoustique (par l'abondance des effets qui singularisent encore à l'intérieur du groupe son jeu de guitare électrique) qu'il est bien évident que son discours polarise et détermine une grande partie de l'improvisation. Nous ne voulons certes pas nier cet aspect de l'improvisation, mais cela reste à notre sens insuffisant pour en expliquer la réussite. Ce n'est d'ailleurs pas le guitariste qui commence, mais bien le violoniste, d'abord seul, puis accompagné par une simple ligne descendante de guitare ; et l'on se souvient de l'importance déterminante que revêt le début d'une improvisation collective libre…

Il apparaît en fait que les trois vignettes successives présentées par les musiciens lors de leurs entrées respectives partagent beaucoup d'aspects, qui sont autant de passerelles entre leurs différents horizons musicaux : noirceur et saleté du son (le jeu écrasé du violon, la distorsion de la guitare ou les *pizz* arrachés de contrebasse participent d'une même caractérisation du son), discours sensible aux polarisations passagères mais largement chromatique, voire atonal, activité permanente et bouillonnante, occupation dense de l'espace musical, engagement énergétique… **Finalement, il n'est pas impossible de trouver beaucoup de points communs aux musiques convoquées, sans pour autant remettre en cause leurs fondamentales singularités, bien sûr ! Cela est rendu d'autant plus facile qu'aucune des musiques inspirant ici les musiciens n'est véritablement idiomatique** : la musique moderne du XX^{ème} siècle (de Schönberg à Xenakis) n'est pas la musique tonale du XVIII^{ème} siècle ; le Free jazz n'est pas le *be-bop* des années 1950 ; et le hard rock *metal* de Buckethead

n'est en rien comparable au rock'n'roll des années 1960. Pour le dire très (trop sans doute) rapidement, leur commune propension à l'expérimentation sonore et acoustique les rend beaucoup plus à même de dialoguer qu'on ne pourrait le penser de prime abord.

Assez rapidement (dès le point 5), une situation va donc se mettre en place qui est donc comme le plus petit dénominateur commun des trois entrées successives : pas de manipulation complexe des hauteurs, ou de quasi-swing, mais un discours hyper-énergique, où l'activité est permanente et qui joue sur un effet de masse et de saturation presque continu (les trois instrumentistes étant tous en même temps dans une sorte de solo constant). On peut considérer que cette situation constitue en fait la préférence du groupe, et devient donc une préférence collective pour les improvisateurs. **Cette préférence de groupe se constitue à la fois par un mouvement d'abstraction** (les musiciens retenant certaines caractéristiques musicales communes) **et par des négociations croisées** (la place occupée par le guitariste, parfois contestée par les deux autres, que ce soit en jouant la carte de la surenchère ou bien, au contraire, en cessant brusquement de jouer, posant ainsi la question de la nature collective de cette musique). En ce sens, on a bien une musique improvisée dont l'identité n'est constituée par rien d'autre que les différentes individualités s'exprimant alors, sans pour autant leur y être réductible.

L'émergence de cette préférence de groupe, pensée donc comme solution partielle au problème de coordination évident qu'affrontent les musiciens, a des effets directs sur la structuration formelle de l'improvisation. Regardons rapidement la manière dont celle-ci peut se découper en séquences (le découpage proposé n'est d'ailleurs pas spécialement ambigu, les articulations étant relativement claires) :

1) Du début à 54'' : Les trois entrées successives, présentation des « protagonistes ».
2) De 55'' à 167'' : Premier « Power-Trio ».
3) De 167'' à 213'' : Séquence marquée par deux courts duos en forme de respiration (texture brusquement allégée).
4) De 213'' à 285'' : Deuxième « Power-Trio ».
5) De 285'' à 325'' : Suite de ce « Power-Trio » avec un violon plus solistique (voir point 17).
6) De 325'' à 395'' : Séquence de stase, construite autour de divers balancements (voir point 18).
7) De 395'' à 459'' : Litanie, plainte du guitariste, avant que ne se mette en place progressivement un retour à la situation de « Power-Trio » (voir points 19 et 20).

8) De 459'' à 542'' : Troisième « Power-Trio » (voir point 21)

Il faut noter deux éléments : d'abord, la durée moyenne des séquences est beaucoup plus longue que dans les improvisations précédentes : 67 secondes. À cela il faut ajouter le fait que le temps global de « Power-Trio » représente 307 secondes, soit plus de la moitié de l'improvisation. **Ces deux éléments témoignent à notre sens de la difficulté ressentie (consciemment ou pas) par les musiciens de la tâche de coordination étant donnée la situation spécifique (hétérogénéité des parcours musicaux) dans laquelle ils se trouvent.** Cela signifie que les improvisateurs vont à la fois avoir tendance : à maintenir une séquence pendant longtemps lorsque celle-ci est amorcée et qu'elle « fonctionne ; et à revenir fréquemment à la situation qu'ils ont définie comme constituant leur préférence de groupe. Il en résulte évidemment une possible lassitude pour l'auditeur et/ou pour les musiciens : c'est en tout cas de cette manière que nous appréhendons cette improvisation, et c'est là son problème principal de notre point de vue.

Cette lassitude est peut-être également ressentie par les musiciens, comme en témoignent les nombreux effets d'interruption utilisés pour articuler une nouvelle séquence : ces interruptions sont plus souvent du fait d'un instrumentiste qui se retire brusquement de l'improvisation (voir points 11, 12, 17, 18), le cas paradigmatique étant le retrait du violoniste à 537'' qui provoque la fin de l'improvisation (point 21), que d'un instrumentiste imposant véritablement un élément contrastant (la prise de parole du guitariste à 54'' peut être considérée en ce sens, encore qu'elle s'articule bien à un marqueur formel : voir le point 5).

Il faut noter que cela a directement un effet bénéfique : l'improvisation en devient assez transparente formellement, les séquences étant très lisibles à la fois par le jeu des orchestrations et par l'utilisation unique d'une section très contrastante, proche de la stase après toute cette activité, au centre de l'improvisation. Quant aux articulations inter-séquentielles en tant que telles, elles sont également très claires : outre la présence des habituels marqueurs formels (voir points 6, 10, 17 ou 19), les interruptions contribuent grandement à cette impression. **Il faut aussi noter la présence d'une formule quasi-signal à la guitare qui joue comme un véritable point focal permettant d'amener immanquablement la situation de « Power-Trio »** (voir points 8, 9, 14, 16).

Il est donc probable que l'on puisse faire dériver la plupart des caractéristiques musicales et formelles de cette improvisation de la situation inaugurale : un trio hétéroclite, aux personnalités musicales fort différentes. Il est alors particulièrement intéressant de voir

comment une préférence de groupe peut émerger et façonner la manière même d'envisager la coordination dans le flux de l'improvisation.

H/ DB/AB/YR/JZ/VM part 1 (extrait de « Company 91, Vol. 3 »)

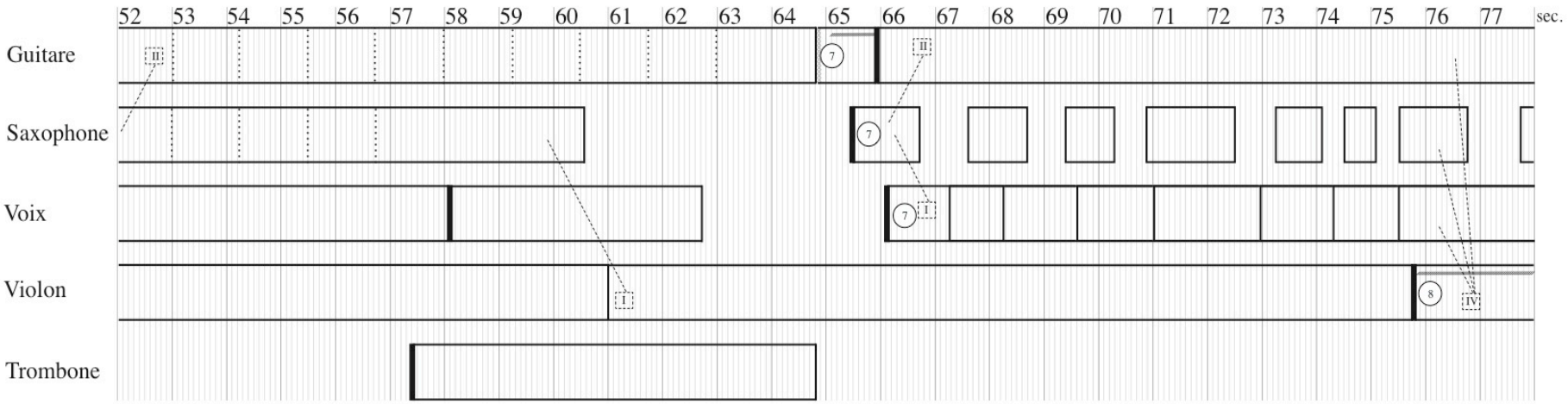
Il s'agit d'une improvisation en quintette, particulièrement touffue. On connaît en effet les risques de l'improvisation libre faite en grand effectif : c'est la « soupe improvisatoire » dénoncée par Siron (2007) qui guette alors, avec son cortège de suivisme et d'inertie. Nous allons essayer de comprendre comment les musiciens tentent de répondre au défi de la gestion des interactions et de la forme dans cette situation où l'absence de lisibilité menace à tout instant. Il apparaîtra assez rapidement que c'est la multiplication des stratégies méta-pragmatiques[270] qui permet d'assurer cette coordination. L'autre élément important, c'est l'existence (en perpétuelle redéfinition, certes) de sous-équipes, c'est-à-dire d'ensemble de musiciens interagissant de manière privilégiée, et souvent selon des relations simples (comme l'imitation ou le contraste) : cela permet bien sûr la lisibilité de cette conversation simultanée à cinq voix.

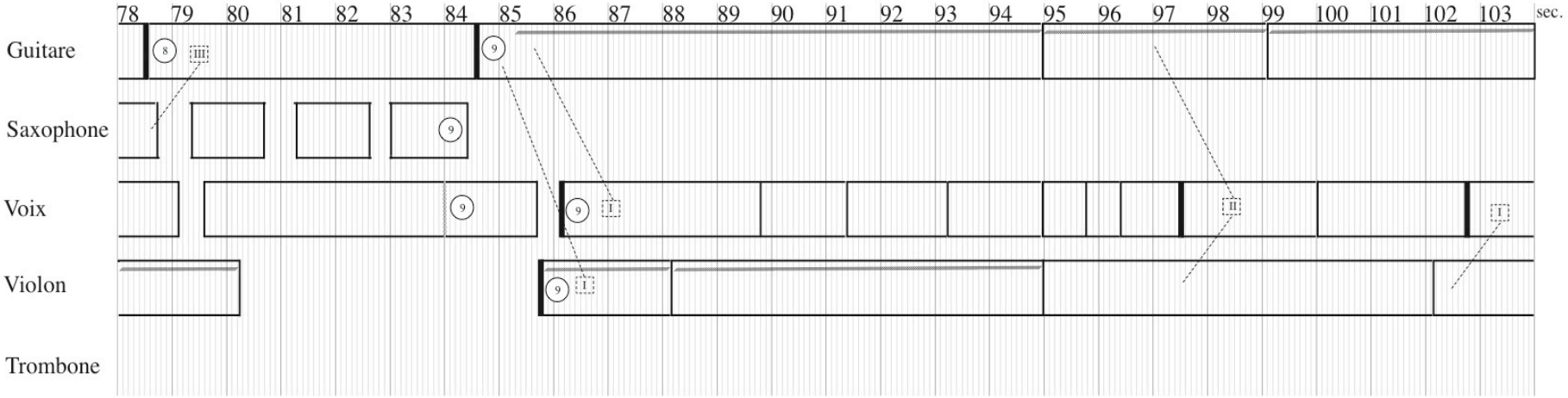
Les musiciens sont : Derek Bailey à la guitare ; John Zorn au saxophone alto ; Yves Robert au trombone ; Alexandre Balanescu au violon ; et Vanessa Mackness à la voix.

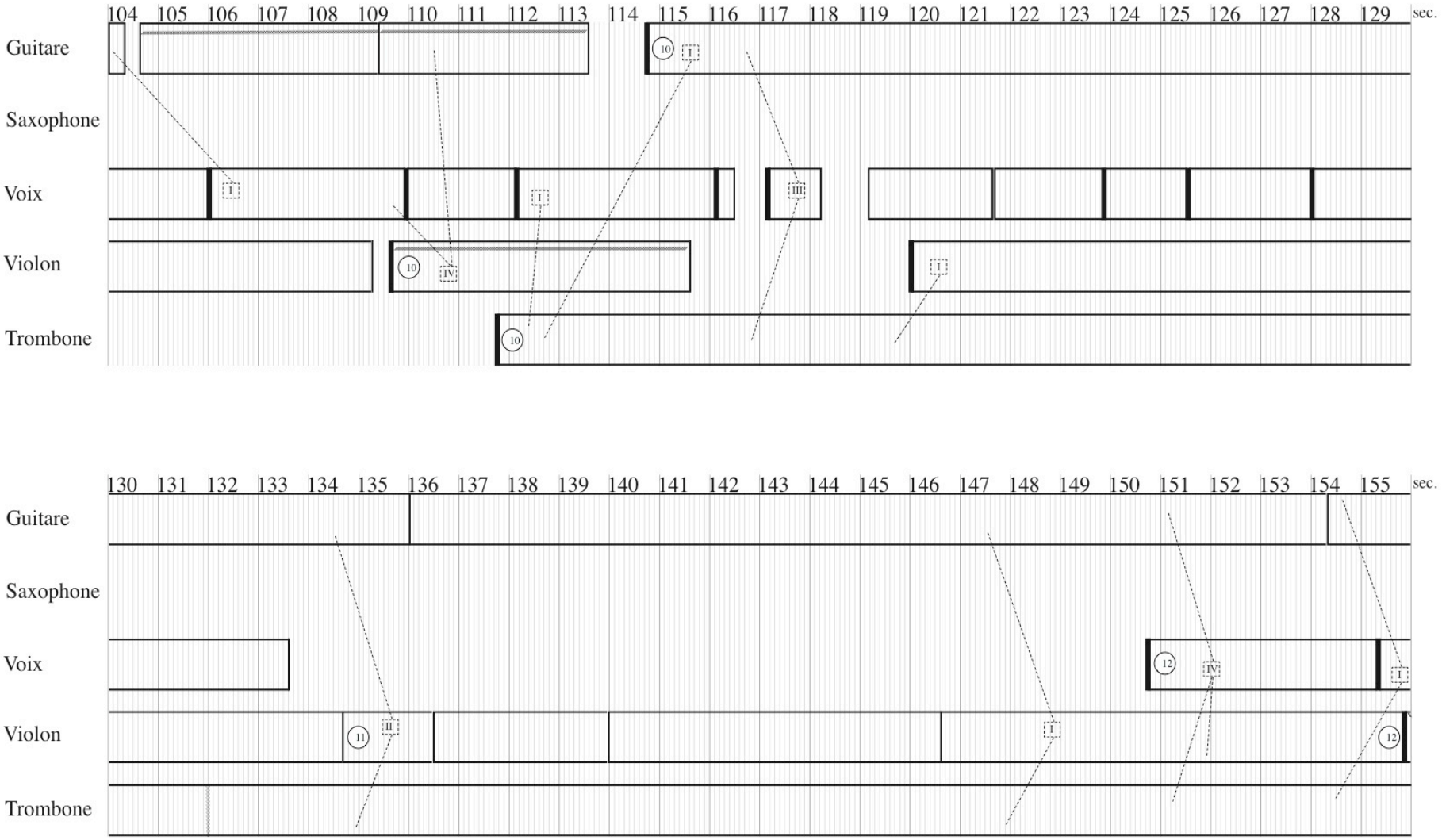
Avant de continuer, il nous faut signaler que la partie de trombone, ainsi que dans une moindre mesure celle de violon, sont parfois très peu audibles, et difficiles à discerner au sein de la masse sonore produite par la guitare, le saxophone et la voix ; d'où une certaine approximation dans les dates de début et de fin des faisceaux d'événements.

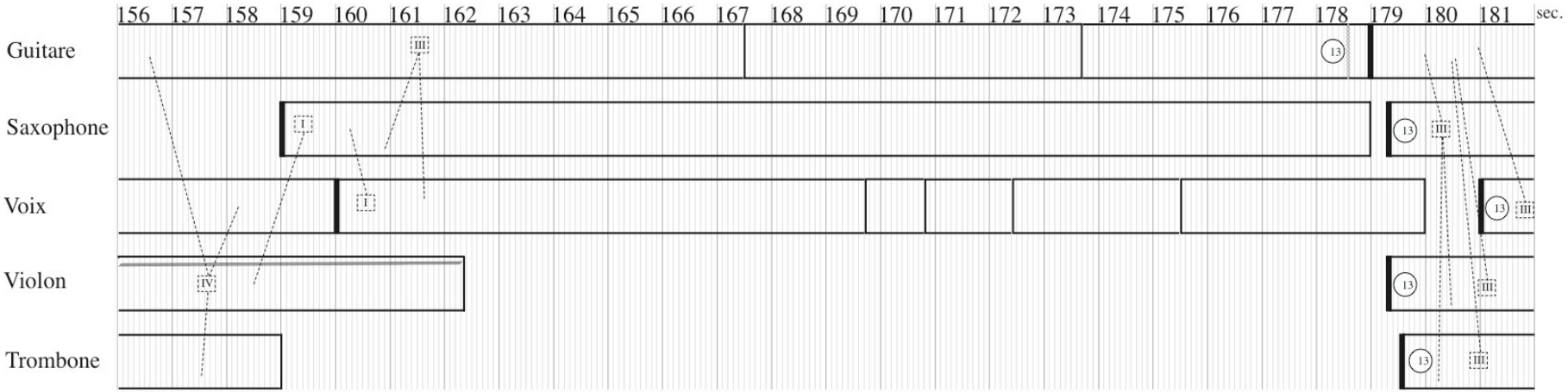
[270] C'est-à-dire des stratégies qui sont utilisées pour leur signification formelle, plutôt que pour leur contenu musical ; le paradigme en étant les signaux d'interruption, qui donnent l'occasion de redéfinir clairement et collectivement les rapports d'interaction ainsi que le contenu acoustique, musical et cinétique de la séquence à venir.

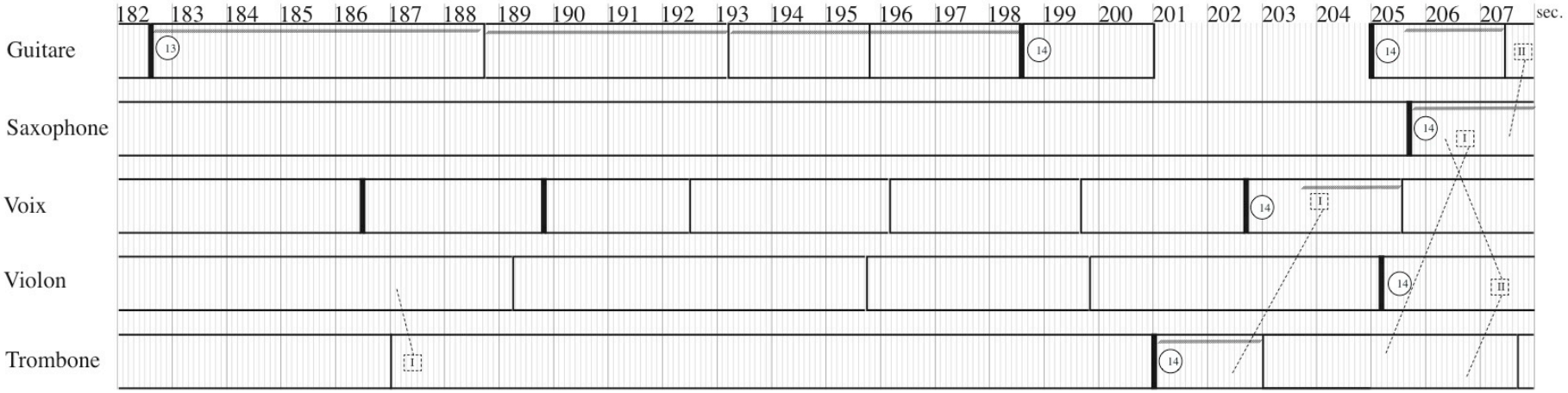
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 sec.
Guitare
Saxophone
Voix
Violon
Trombone
26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 sec.
Guitare
Saxophone
Voix
Violon
Trombone

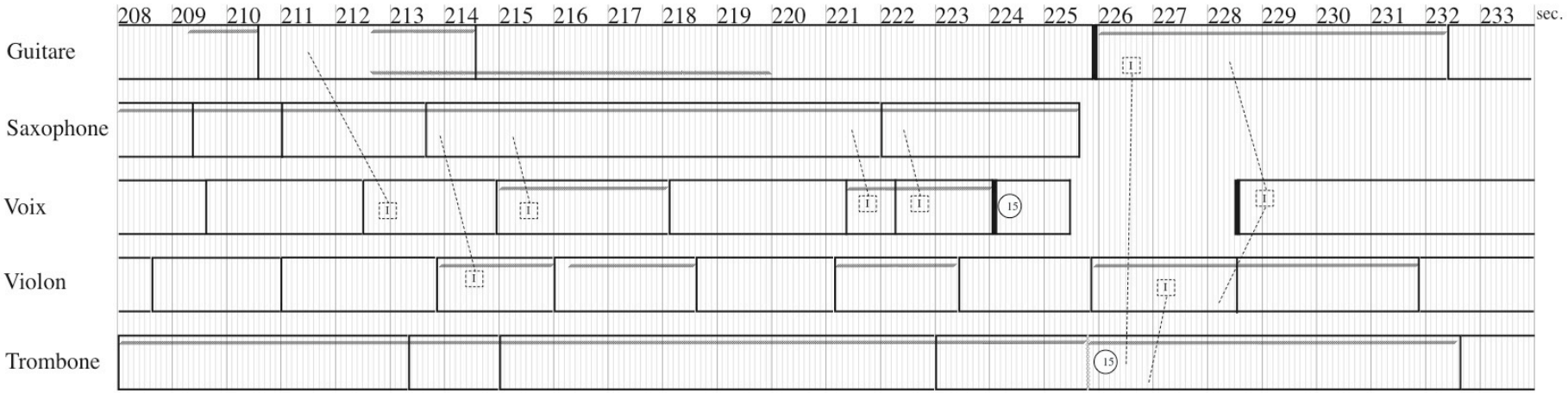

52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 sec.
Guitare
Saxophone
Voix
Violon
Trombone

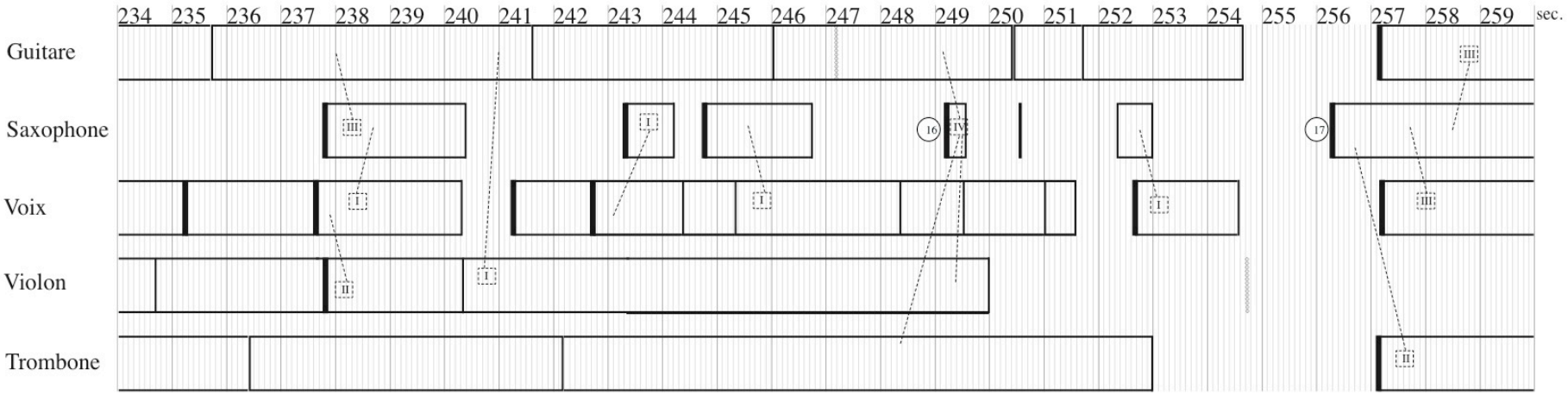

78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 sec.
Guitare
Saxophone
Voix
Violon
Trombone

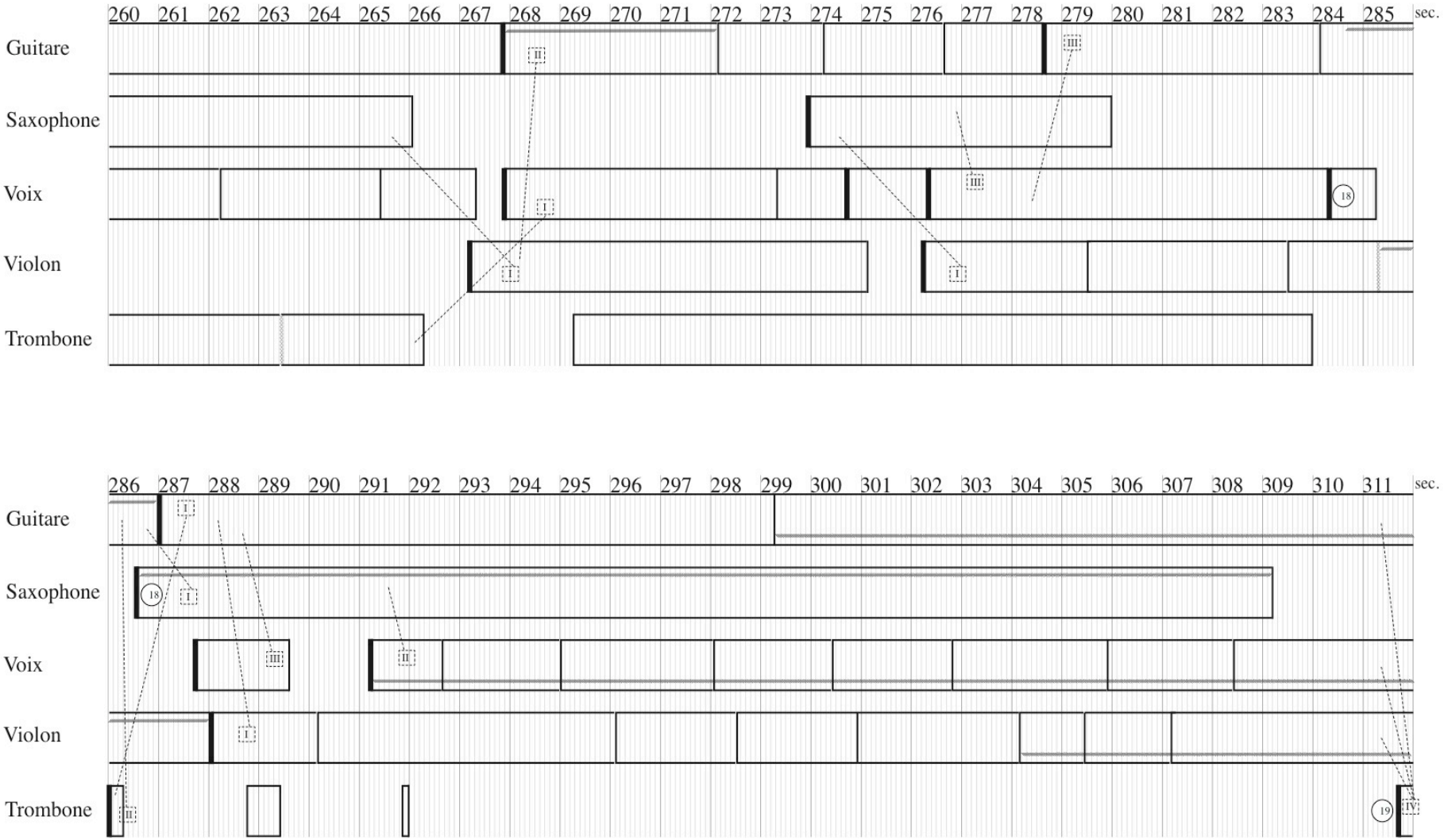

104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 sec.
Guitare
Saxophone
Voix
Violon
Trombone
130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 sec.
Guitare
Saxophone
Voix
Violon
Trombone

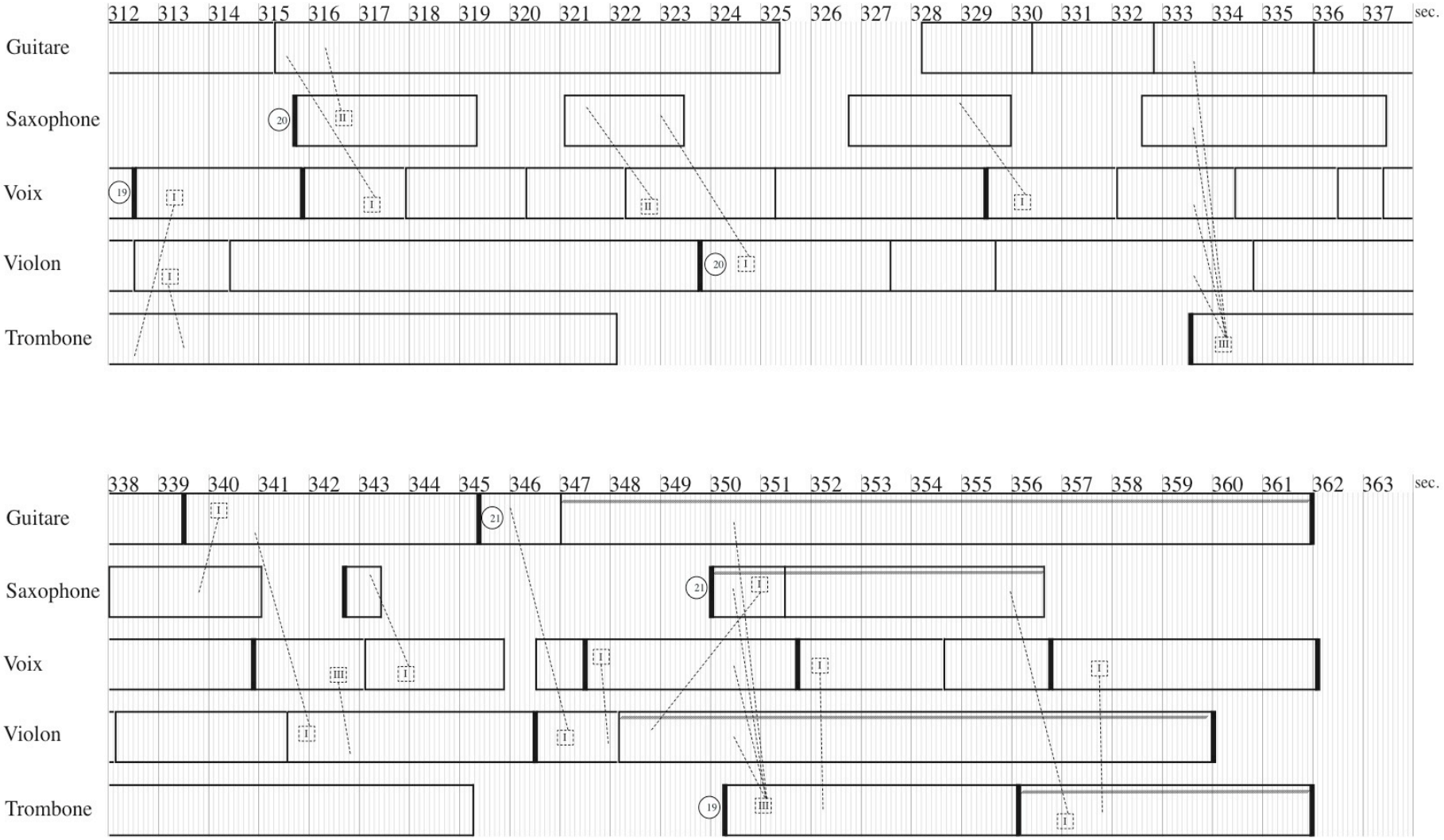

156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 sec.
Guitare
Saxophone
Voix
Violon
Trombone


182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 sec.
Guitare
Saxophone
Voix
Violon
Trombone


208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 sec.
Guitare
Saxophone
Voix
Violon
Trombone


234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 sec.
Guitare
Saxophone
Voix
Violon
Trombone


260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 sec.
Guitare
Saxophone
Voix
Violon
Trombone
286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 sec.
Guitare
Saxophone
Voix
Violon
Trombone


312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 sec.
Guitare
Saxophone
Voix
Violon
Trombone
338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 sec.
Guitare
Saxophone
Voix
Violon
Trombone

1. Analyse linéaire

1) Derek Bailey inaugure cette improvisation en quintette avec trois accords dissonants, qu'il laisse résonner et enchaîne à un tempo lent. L'ensemble donne un motif harmonisé *sol-fa-sib* au phrasé très dirigé (pic de tension sur le *fa*, à distance d'une septième du *sol* initial, résolution sur le *sib*). Le troisième accord est pincé juste avant le temps (avec un *do* au *superius* qui se résout sur le temps avec un *sib*). L'entrée de John Zorn est donc triplement intéressante : non seulement, il obéit à la logique mélodique du motif de guitare, en entrant sur la résolution, créant ainsi un effet de relais entre les deux discours (encore renforcé par le choix de la hauteur *do*); mais encore se glisse-t-il dans la pulsation suggérée par le guitariste pour rentrer précisément sur cette résolution (des repères visuels interviennent aussi très certainement pour ce genre de synchronisation) ; enfin, il propose un élément plutôt en interruption avec le discours du guitariste, mais toutefois dans une relation d'autonomie hiérarchisée (occupation d'un autre registre, son continu qui se fond avec l'accord résonnant de Bailey, et respect de la pulsation). L'entrée de la chanteuse est en revanche beaucoup plus conventionnelle, dans un rapport de similitude stricte (hauteur au quart de ton près, registre, énergie) avec le saxophone, encore renforcé par le décalage de quelques dixièmes de seconde entre les deux entrées. Dans toute cette improvisation, beaucoup de réflexes de la chanteuse semblent indiquer qu'elle n'a pas une grande expérience de l'improvisation (il en sera de même pour le violoniste, de formation classique). **L'imitation en réponse à un stimulus saillant (ou le *suivisme*) est un des réflexes qui peut dénoter ce manque d'habitude : en effet, ce genre d'imitation n'apporte pas grand chose (en dehors d'un effet de renforcement) et n'ouvre pas de nouvelles possibilités de coordination pour les musiciens (elle n'a pas de puissance d'orientation formelle). On remarque d'ailleurs que beaucoup des départs et des arrêts des propositions de la chanteuse sont subordonnés à celles du saxophoniste.** Toutefois, dans une improvisation réunissant un assez grand nombre de musiciens, la multiplication des rapports de similitude peut en fait s'avérer salvatrice : ce qui est en question ici, c'est que l'imitation intervienne *systématiquement* suite à un stimulus saillant. **La situation de la chanteuse est particulièrement intéressante dans cette improvisation, car quasi-paradoxale.** En effet, d'un côté, elle assume dans son discours une sorte d'héritage historique qui place immanquablement la chanteuse en position de soliste absolue : elle est ainsi celle qui « parle » le plus (d'un point de vue quantitatif) et celle qui *développe* le plus (elle varie beaucoup ses propositions, elle les développe, elle inscrit son discours dans une dimension très narrative, encore renforcée par la similitude entre les onomatopées de ses vocalises et une langue imaginaire) ; mais d'un autre côté, elle refuse absolument le *solo*, s'arrêtant de chanter presque systématiquement, comme par timidité, quand la masse accompagnante s'affaisse (d'un point de vue dynamique, mais pas seulement), et prenant rarement l'initiative d'un départ autonome.
2) **John Zorn, profitant d'une légère coupure dans les accords de guitare, génère par interruption une texture arpégée, plus proche d'un accompagnement** ; il suggère une harmonie qui rentre dans un rapport d'association avec les accords que Derek Bailey enchaîne alors dans une dynamique beaucoup plus *piano*, Vanessa Mackness se plaçant alors naturellement dans une position de soliste, développant un motif sur l'échelle proposée par le saxophoniste.
3) **Entrée du violon, qui reprend l'élément interruptif donné par le saxophone au tout début. Il utilise probablement le soudain renflement dynamique du saxophone à 13'' comme marqueur formel pour opérer son interruption. Cela signe la fin de la première section, surtout quand John Zorn choisit d'arrêter ses guirlandes.** Notons que si les départs et arrêts de Zorn sont toujours extrêmement nets et tranchés, ils n'en sont pas pour autant arbitraires. Ainsi, il s'arrête ici précisément sur un changement d'accord du guitariste. Il s'ensuit un classique effet domino où les improvisateurs se retirent un à un (violon puis chant et enfin guitare).

4) Derek Bailey semble se maintenir dans une posture d'accompagnement (il glisse vers un *ré*, évoluant en trémolo sur le demi-ton inférieur), stratégie d'attente suggérant la relance du discours. C'est finalement Balanescu qui prend l'initiative, en poursuivant quant à lui une stratégie d'imitation en quasi-canon. On se rappelle qu'il a déjà repris le signal d'interruption de John Zorn (qu'il a présenté sous la forme d'une octave *do-do*) ; il reprend maintenant le deuxième élément, le motif en arpèges virtuoses ascendants et descendants. **Mais c'est encore une fois le saxophoniste qui sculpte la forme de la section à venir en proposant des gammes (évidemment dérivées des guirlandes précédentes) au débit très stable** (la pulsation sentie suggère qu'il s'agit d'un débit de doubles croches). Derek Bailey joue savamment avec cette pulsation en frappant ses accords selon des regroupements de doubles-croches de plus en plus courts (toutes les quatre doubles-croches à 23''-24'' ; avec un accord toutes les trois doubles croches à 27''-29'' ; puis à la croche vers 33'' selon une logique *d'accelerando* progressif (mais non proportionnel), mais avec un *rubato* global empêchant de rendre le processus trop transparent. Notons à nouveau le caractère très imitatif du discours de la chanteuse, qui commence aussi sur une gamme avant de prendre une position plus soliste. **La section est interrompue par le violoniste qui réutilise le tout premier élément, sur un *fa* cette fois-ci, et qui produit le même effet d'effilochement que la première fois.**
5) **On a ici un bel exemple de l'efficacité zornienne, qui cherche toujours à sculpter des séquences musicales très découpées, avec sans doute en arrière-plan la fascination du *montage* cinématographique.** Cette fois-ci, il n'attend pas le retour au quasi-silence (ou à la pure texture, comme précédemment) pour envoyer un signal d'interruption encore plus intempestif que le premier ; il prend prétexte d'un accord de Derek Bailey (s'apprêtant sans doute à poursuivre son *comping*) pour émettre une série de sons sales et sur-aigus (d'ailleurs assez typiques du style de John Zorn, en cela bien héritier des grands saxophonistes du Free jazz comme Albert Ayler ou Pharoah Sanders). Cela entraîne immédiatement une séquence caractérisée par de hautes énergies cinétiques et dynamiques, ainsi que la première apparition du trombone. **Notons toutefois que John Zorn ne semble pas favoriser ce genre de propositions pour elles-mêmes (comme dans le Free jazz) mais pour leur vertu de renouvellement quasi-abrasive ; elles n'agissent pas vraiment comme séquences mais comme coupures explicites, revendiquées, entre les séquences**.
6) L'entrée du trombone, quelques secondes auparavant, était assez peu audible, surtout en raison de la masse sonore dégagée par le saxophone. Le fait que celui-ci s'arrête n'entraîne pas, pour une fois, un affaiblissement dynamique chez les autres musiciens. **En revanche, cela permet au trombone d'émerger pour un court instant ; et l'apparition claire de ce timbre nouveau fonctionne comme marqueur formel et provoque évidemment une réaction assez rapide des autres improvisateurs.** Derek Bailey, notamment, quitte un mode de jeu très actif et dense pour revenir à des accords très asséchés. John Zorn commence alors une mélodie hésitant entre diatonisme et chromatisme, au débit très égal. Le guitariste se synchronise très clairement avec ce débit. Mais le saxophoniste accélère vite le débit en même temps qu'il systématise un motif (une descente chromatique de trois sons répétée d'abord en partant du demi-ton supérieur, puis du ton supérieur) ; le guitariste restant sur la pulsation initiale, le résultat est particulièrement intéressant, riche de tension rythmique (entre une voix qui reste très stable et l'autre qui semble s'échapper). Quand le saxophoniste s'arrête, on discerne la partie de violon, qui semblait en imitation directe du saxophone ; mais la participation est ici tellement discrète que cela ne semble pas avoir une grande influence sur la suite de la séquence.
7) **Remarquons encore une fois l'intelligence des « interruptions » du saxophoniste. Son entrée fait parfaitement sens, s'inscrivant dans une logique de passage de relais. C'est en effet quand le guitariste arpège un accord, créant ainsi un effet de suspension en contraste avec les accords précédents très secs, que John Zorn propose un nouveau motif *staccato* dans le registre sur-aigu de son instrument** (suivant une courbe essentiellement ascendante) répété plusieurs fois avec une plage de silence entre chaque répétition. Il est immédiatement repris en imitation par Vanessa Mackness, d'abord avec un décalage temporel (dû à l'imitation), produisant un effet de quasi-relais, puis en synergie plus affirmée.

8) Le violoniste introduit à nouveau le premier élément interruptif, plus sali (octave augmentée *fa-fa#*). Il a pour effet notoire la réaction du guitariste qui prend prétexte de ce signal pour quitter son jeu en accord pour un discours plus linéaire, assez virtuose, dans le registre grave de la guitare. **Il y a donc clairement un accroissement de l'énergie et de la densité de discours au cours de cette séquence**.
9) **On a ici un bel exemple d'une rupture collective parfaitement réussie et assumée. La séquence précédente était très dense, avec au moins deux strates très autonomes (saxophone/voix d'un côté, guitare de l'autre). La séquence qui débute à ce point est au contraire très concentrée, avec beaucoup de rapports d'association entre les discours improvisés.** Encore une fois, on remarque la présence de marqueurs formels contrastants (sous la forme d'une variation subite d'un paramètre ; c'est la variation, donc la « dérivée », si l'on veut, qui est importante ici). Trois explications sont possibles, une par instrument. Examinons-les tour à tour. Nous avons d'abord le fait que le saxophone s'arrête : mais c'est toute sa séquence qui était construite avec des silences ; comment savoir, alors, qu'il s'agit du silence final ou terminal ? Cela ne semble donc pas assez. Mais à cet arrêt s'ajoute un effet de timbre à la voix : dans toute la séquence précédente, quel que soit le registre (y compris sur-aigu), la voix est pure, d'une émission très contrôlée, assez classique ; mais juste après l'arrêt du saxophone, sur l'intervalle *mib-si*, le *si* est précisément émis avec une impureté, due sans doute à une attaque très glottique. Cela peut sembler un détail microscopique, mais le changement de timbre induit, très subit, est parfaitement audible et saisissant pour des musiciens confirmés. Ce nouveau timbre est d'ailleurs aussitôt réitéré (quand bien même il n'avait pas été volontaire en premier lieu) sur le *réb* suivant. Mais c'est vraiment Derek Bailey qui déclenche la séquence suivante, en prenant acte des deux marqueurs précédents (arrêt du saxophone, changement de timbre à la voix), et en envoyant un signal dynamique très clair : un balayage digne d'une guitare rythmique (accord répété rapidement), avec un *sforzato* au début, laissant bientôt place à un trémolo pianissimo sur *do#*. C'est cela qui donne la couleur de la séquence suivante, dans laquelle se greffe la chanteuse (également pianissimo, avec un débit d'onomatopées très actif) et le violoniste (en trilles alternés sur une pulsation claire autour de *solb* et de la septième inférieure *lab*). Le guitariste reste clairement dans la production d'une texture, le violoniste fournissant quelques élans rythmiques dont s'empare quelques fois la chanteuse.
10) Le désormais classique signal d'interruption du violon (octave diminuée *sol#-sol* très écrasée) déclenche l'entrée du trombone, sur un *ré* répété *staccato*, avant de conquérir progressivement de nouvelles hauteurs (*do* d'abord, puis *mi*…) ; cette entrée est rapidement suivie par une imitation en quasi-canon de la guitare (qui commence sur des *sib* répétés). **Notons qu'Alexander Balanescu suit ici la leçon de John Zorn en faisant jouer à son intrusion le rôle d'un déclencheur pour le renouvellement du discours (et non un élément valorisé pour lui-même). En effet, dès que le dialogue s'amorce entre le trombone et la guitare, il cesse immédiatement, laissant se développer la nouvelle situation.** Il rentre ensuite dans ce jeu d'imitation mais avec une dynamique insuffisante pour être réellement perceptible et participer au discours collectif. En revanche, encore une fois, l'attitude de la chanteuse est assez typique d'un débutant. Au lieu de s'arrêter pour laisser apparaître une rupture d'instrumentation assez nette (surtout grâce à l'entrée du trombone), elle continue sur le même type de discours. Mais deux signes témoignent d'un **léger malaise conduisant à une interpolation progressive du discours vers le silence** (qui arrive à 133'') : d'abord la fréquence très élevée du *rafraîchissement* des faisceaux d'événements (elle essaye une multiplicité de choses, diverses dans leur nature, sans jamais les développer) ; et l'affaiblissement dynamique très net.
11) **Surgissement d'une évocation du folklore roumain au violon (échelle perceptible, *flautando*…) qui se mêle avec le dialogue contrapuntique du trombone et de la guitare**.
12) La chanteuse entre subitement dans un rapport d'autonomie assez total par rapport aux autres discours (valeurs longues, registre aigu, motif mélodique *la-sol-ré-ré#-mi-fa*). **Notons que, pour le coup, cette entrée semble parfaitement arbitraire (elle n'est pas motivée par un quelconque marqueur formel).** Quoi qu'il en soit, cela entraîne le violoniste à reprendre assez rapidement son signal d'interruption favori, suite à quoi le guitariste revient à un jeu en

accords. L'autonomie des discours étant maintenant très grande, c'est John Zorn qui déclenche encore une fois une séquence abrasive, premier climax de l'improvisation par son haut degré d'énergie, sa densité virtuose, et son assez longue durée : les *glissandi* vers le sur-aigu du saxophone, avec beaucoup de *growl* conduisent la chanteuse à se rapprocher de ce type de son, tandis que Derek Bailey oscille entre accords syncopés et battements rythmiques autour de la seconde *mib-ré*.

13) **Nous avons déjà eu l'occasion de signaler l'importance de l'accident dans l'improvisation collective. En effet, en tant que modification involontaire et imprévisible, il constitue un marqueur formel privilégié pour négocier une interruption de groupe ; et ce pour une raison très simple, c'est qu'au point de l'accident, la valeur de la dérivée d'une fonction imaginaire qui représenterait l'évolution de la musique en fonction du temps est à son maximum.** Les improvisateurs développant une grande sensibilité à la variation, et donc à l'évolution de cette fonction dérivée que nous mentionnions à l'instant, on devine que ces moments vont pouvoir constituer des points de repère privilégiés. C'est exactement ce qui se passe ici : **le brusque larsen de la guitare apparaît au collectif comme accident (peu importe au fond de savoir si cet événement se contente de revêtir l'apparence d'un accident ou s'il en est réellement un) et conduit tout le monde à procéder à une génération par interruption.** Et en effet, la section suivante va être en opposition complète avec le climax précédent. En même temps, cette section peut également être vue comme une transition, un apaisement progressif, avant qu'une tonalité élégiaque ne se dégage clairement à 205''. **On l'a vu, la rupture temporelle est collectivement bien gérée (grâce à l'accident) ; mais la nature musicale de la rupture n'est pas aussi claire.** D'abord ce qui frappe, c'est le **soudain affaissement dynamique**, dû au retrait du saxophone et, dans une moindre mesure, de la guitare ; la guitare étant à l'origine (involontaire) de l'interruption, on observe un phénomène typique d'interpolation entre le climax dynamique précédent et la résolution visée qui se traduit par quelques accords un peu plus espacés, avant de laisser la place à un simple trémolo. Cela a pour conséquence directe une modification de l'instrumentation, puisque apparaissent distinctement le trombone d'abord, le violon ensuite (peut-être jouaient-ils avant mais on ne les discernait pas). Mais les discours sont peut-être encore plus autonomes que dans la section précédente où ils étaient clairement reliés par la dynamique, l'énergie et la densité ; c'est cela qui désigne en propre la séquence comme transitoire : l'absence de point de coordination et, au contraire, la multiplicité des idées concurrentes. **Autre signe distinctif de cette indécision : toutes les propositions semblent être dans une position d'accompagnement.** Notons d'ailleurs que le pendant inverse (toutes les propositions semblent être dans une position de soliste) peut traduire exactement le même phénomène, la même absence de coordination ; ici, c'est la solution de l'accompagnement réciproque (stratégie d'attente par excellence) qui s'impose naturellement en raison du besoin de repos dynamique produit par le climax précédent. Si l'on passe en revue les différentes contributions au discours collectif, nous avons : les trémolos de guitare ; un débit régulier et assez chromatique au saxophone (débit sur lequel personne ne semble se synchroniser, d'ailleurs), serpentant à l'arrière-plan ; de brefs neumes en doubles cordes au violon, sur une pulsation lente et très libre, assez lyriques ; une mélodie au trombone, d'abord assez active, puis beaucoup plus ralentie ; et la voix qui, comme à l'accoutumée, essaye beaucoup de choses en peu de temps : d'abord en imitation du dessin mélodique des accords de guitare, puis plus clairement en position de soliste, mais semblant naviguer inconfortablement entre les hauteurs concurrentes proposées par tous les instruments. **Le problème semble bien être celui d'une coordination des hauteurs, (recherche d'un pôle, d'un accord, d'une échelle…), puisque tous les discours, plus ou moins autonomes, sont de nature mélodique.** Ceci apparaît très nettement dans les nombreux changements de faisceaux communs (et qui concernent à chaque fois des modifications de hauteur) à l'intérieur de cette section, entre le violon et la guitare (autour de 189'') ou entre le violon et la voix (autour de 196'' ou de 199''). C'est donc très logiquement autour de ce trio que va se construire la section suivante.

14) Les improvisateurs ne s'installent que progressivement dans la section suivante, même si l'on peut dire que la couleur de celle-ci (un lyrisme élégiaque) se cristallise vraiment aux alentours

de 205''. Comme d'habitude il faut bien distinguer deux facettes du problème de coordination : la question temporelle (à quel moment entre-t-on collectivement dans une nouvelle section ?) et l'objet de la coordination (le point focal). L'ordre dans lequel ces deux points sont résolus n'est pas indifférent. Ainsi, pour le point 13, il y a d'abord eu une nette rupture collective (suite à un accident) mais sans qu'un point focal se soit préalablement dégagé : il en résultait une section de transition, où s'affrontaient diverses idées concurrentes. **Ici, à notre sens, le point focal est déterminé en amont, et c'est la coordination temporelle qui ne se fait pas en une seule étape. En effet, l'harmonique de guitare de 198'', longuement résonnante, distinctement énoncée, est clairement en rupture, par la stase qu'elle induit, avec la nature très discursive de ce qui précède, et peut donc fonctionner comme marqueur formel ; l'objectif est clairement de réduire la complexité polyphonique, et le point focal visé est sans doute un résultat du type note pédale/voix soliste.** Le trombone reprend à son tour cette idée des longues tenues à 201'' (sur un *ré*) ; et la chanteuse se pose sur ce *ré* à la 204''. À 205'', la section commence véritablement : des fragments mélodiques à la voix, au violon et à la guitare s'élancent tour à tour sur un accord toujours mobile constitué des tenues des autres instruments (le saxophoniste commençant ses tenues également à 205'') ; ces « tenues » sont à entendre au sens large : parfois il s'agit davantage de notes répétées (la voix entre 213'' et 218''), voire d'un mélisme ornemental mais polarisé (la guitare qui se polarise autour de *la* entre 213 et 220'').

15) **Cette section atteint sa pleine ampleur à 226'' avec le *la* grave du trombone, précédemment tenu par le saxophone (et autour duquel tournait la guitare) qui installe ainsi cette note comme fondamentale, encore renforcée par la quinte à vide *la-mi* du violon. On en arrive ainsi à l'idéal de lisibilité de la note pédale.** Cette section se développe avec une fondamentale qui évolue toujours de manière assez claire ; en revanche le lyrisme général va se trouver malmené, notamment par les interventions de John Zorn, de plus en plus interruptives. Si la première (237'') s'intègre encore (en introduisant notamment le nouveau pôle *mi*, qui est la note vers laquelle se résout le motif du saxophoniste), les interventions deviennent vite perturbantes, sans compter qu'elles sont à chaque fois suivies par une imitation de la chanteuse. La tension augmente donc sensiblement entre un pôle harmonique plutôt stable et calme et de brèves interventions non plus lyriques mais plutôt clownesques ou grotesques.
16) **Un coup de sifflet, presque littéral, du saxophone, signe la fin de cette section, qui se désagrège assez rapidement, dès que l'assise de basse de la guitare s'arrête.** On sent bien que plus personne ne sait trop quoi faire, en témoignent les interventions pointillistes et pianissimo, comme sur la pointe des pieds, de la guitare, du trombone et du violon.
17) **Voici quelque chose d'assez rare : dans une improvisation avec un certain nombre de musiciens (quatre ou plus), les chances de silence global sont assez minces. Et quand cela arrive, cela signe en général la fin de l'improvisation. Pourtant, la sensibilité formelle de John Zorn le conduit à enfreindre ce principe et à interpréter le silence précédent comme une respiration collective** ; en effet, s'arrêter là aurait produit une fin éminemment non-conclusive, hésitante (probablement pas vraiment voulue par les musiciens), avec un effilochage assez inconfortable. Le *pizzicato* isolé de violon n'est donc pas vu comme geste conclusif mais fonctionne au contraire comme marqueur formel poussant le saxophoniste à reprendre. Plus qu'une nouvelle idée, c'est donc plutôt une continuation de l'atmosphère lyrique précédente : phrases mélodiques du saxophone et du violon (en imitation nette, la phrase de violon à 267'' reprenant de manière claire le dessin mélodique de la phrase de saxophone à 256'') et environnement harmonique, de la guitare et du trombone dans une moindre mesure.
18) Cette coda suit vraiment le même déroulement que la section précédente, et apparaît donc à ce titre comme une nouvelle version de ce qui vient d'être dit. En effet, là aussi, une note pédale apparaît très clairement (*do#*), répétée par le saxophone. **Il est frappant de voir que c'est aussi le même signal, le même marqueur formel qui conduit à l'apparition de cette pédale : un grognement incongru à la voix, non chanté, en rupture totale avec le lyrisme précédent (ici à 284''). Lors de la section précédente, c'était une sorte de mot imaginaire (224''), non chanté également, qui avait déclenché la pédale de trombone. Même cause,**

même effet… Ou, plus précisément, le fait que cet enchaînement ait un précédent le constitue comme point focal ce qui fait que l'apparition d'une des stratégies (rupture vocale) entraîne la stratégie complémentaire (note pédale). En dehors de cette note pédale, les discours du violon et de la guitare sont polarisés par l'intervalle de quarte descendante *mi-si* d'où une coordination harmonique assez forte.

19) En revanche, cette fois-ci, la même cause produit des effets différents ; la leçon de la section précédente a été retenue. En dehors de la chanteuse, toujours prompte à céder à la sirène de l'imitation la plus immédiate, personne ne s'interrompt véritablement suite à l'entrée du trombone, dans le sur-aigu, probablement sans embouchure. **Cette entrée est sans doute pensée d'ailleurs comme un contrepoint, un plan autonome, plutôt que comme un signal d'interruption** (cela a été en tout cas l'attitude du tromboniste lors de toute cette section, culminant dans cette phrase virtuose et en dehors à 350'').
20) **Encore une fois, c'est à John Zorn que revient l'initiative de proposer le matériau conclusif, une montée sur les quintes à vide du violon (*sol-ré-la-mi*), matériau unifiant à la fois thématiquement et harmoniquement.** Ce matériau n'est pas repris immédiatement, mais à sa deuxième énonciation (à 321'', chaque note répétée deux fois), le violoniste rentre dans un jeu d'imitation.
21) Derek Bailey installe vraiment la quinte (descendante *do-fa*) et son renversement comme intervalles conclusifs. Le geste conclusif devient encore plus net avec la désinence *do-si* produite par le saxophone, donnant une impression de résolution (nette par rapport à la double corde du violon). **Le tromboniste conclut sa phrase sur un *sib*, dont la signification (par la surenchère chromatique et la tension harmonique qu'elle induit) conclusive apparaît à tous les musiciens sans ambiguïté.**

2. Synthèse : L'organisation des interactions dans un large groupe

Nous avons rapidement évoqué ci-dessus les difficultés qui guettent les improvisateurs libres en grand effectif : il s'agit de naviguer entre les écueils également attirants que sont le pur suivisme (tout le monde se jetant sur la même idée dès qu'un élément nouveau apparaît, par exemple) et l'autonomisation des discours confinant au chaos. Dans les deux cas, la musique est finalement assez peu dynamique, en raison d'une trop faible différenciation de schémas d'interaction : ou bien tout le monde s'imite, plus ou moins directement, ou bien tout le monde « joue dans son coin », de manière plus ou moins assumée[271]. À ces difficultés qui concernent l'organisation des interactions en temps réel s'ajoute une possible lourdeur dans la conduite collective de la forme : toutes les articulations, sous le poids de l'inertie et/ou de stratégies d'interpolation, prennent la forme de lente transition très progressive à l'allure toujours un peu semblable ; l'improvisation de notre ensemble Les Emeudroïdes qui a ouvert cette partie n'échappait pas vraiment à ces dynamiques très lentes (dans les évolutions ou les articulations) qui peuvent caractériser une improvisation en large groupe.

[271] Un certain autisme musical peut aussi être un très bon moyen d'échapper au problème de coordination que constitue l'improvisation collective libre. Les musiciens n'ont alors pas véritablement de volonté de coordinatrice ; si coordination il y a, c'est l'auditeur qui en est responsable, attribuant une logique à la superposition hasardeuse des différents discours. Cette attitude, d'ailleurs non étrangère à certaines conceptions cagiennes, est toutefois très difficile à maintenir de bout en bout…

L'improvisation qui nous occupe maintenant est très intéressante par rapport à cette double série de difficultés ; d'un côté, les musiciens n'échappent pas vraiment à certains traits inhérents à ce genre d'improvisation ; d'un autre, ils déploient un certain nombre de stratégies pour assurer une conduite lisible de la forme. L'impression que laisse cette improvisation est donc mitigée mais quelques moments remarquables finissent de convaincre l'auditeur de son intérêt.

Pour entrer davantage dans les détails, nous nous proposons d'examiner le découpage formel de l'improvisation. **À notre sens, il y a seulement deux très grandes séquences dans cette improvisation, suivant grossièrement une bipartition mouvement rapide/mouvement lent. La première séquence s'étend du début à 178'' et la seconde de 178'' à la fin (362'').** Chacune de ces séquences présente bien sûr de multiples niveaux de sous-articulation, tout en maintenant certaines caractéristiques musicales communes : globalement, on peut dire que la première partie est dominée par un très haut niveau d'énergie et d'activité tandis que la seconde laisse place à un lyrisme plus détendu, où préoccupations harmoniques et structures motiviques (à base de quintes, notamment, qui ne sont pas sans évoquer le début du Concerto pour violon *À la mémoire d'un ange* de Berg) émergent. Le point d'articulation entre ces deux séquences est à la fois très remarquable et très naturel : très naturel, parce que la fin de la séquence précédente constitue incontestablement un climax (pic d'intensité et d'énergie), soutenu pendant quelques secondes, dont il faut bien sortir d'une manière ou d'une autre ; très remarquable, parce que le prétexte saisi comme marqueur formel, avec une vélocité dans la vitesse de coordination très impressionnante, est une sorte d' « accident » à la guitare (voir le point 13 à ce sujet). Dans chacune de ces séquences, les stratégies de coordination sont assez différentes.

La première séquence de l'improvisation est extrêmement découpée : en effet, on peut sans exagérer relever pas moins de 8 « moments » différents au sein de cette séquence, tous assez clairement articulés les uns aux autres. Il y a donc un mouvement de fragmentation quelque peu hystérique au début, qui accompagne assez naturellement une musique dominée par l'énergie cinétique. La musique subit donc un changement toutes les 20 secondes, en moyenne**. Ce sont surtout des changements dans le schéma d'interaction qui s'opèrent ainsi, bien que la caractérisation cinético-acoustico-musicale subisse elle aussi des modifications (mais que nous interprétons comme superficielles eu égard aux traits communs unissant la séquence).** Un élément très simple témoigne de cet aspect : il est très rare que les cinq musiciens improvisent tous en même temps ; et c'est à l'occasion de ces articulations qu'un musicien va entrer dans le jeu ou au contraire s'en retirer. Par la simple

dénomination des acteurs de tel ou tel « moment », il y a donc changement dans le schéma d'interaction. Mais ces changements sont bien entendu plus complexes que cela ; ce sont surtout les divers rapports entre musiciens (les rapports d'imitation, de contraste, d'autonomie) qui se modifient sans cesse :

1) Du début à 19'' : Trio guitare-saxophone-voix. Trois plans distincts, en rapport de complémentarité les uns avec les autres.
2) De 19'' à 39'' : Ajout du violon. La guitare est en rapport privilégié avec le saxophone. La voix est plutôt en solo.
3) De 39'' à 48'' : Ajout du trombone, proposant un nouveau plan. En revanche, la guitare, le violon, le saxophone et la voix fonctionnent ensemble (en imitations réciproques).
4) De 48'' à 65'' : Disparition du trombone. La guitare est en rapport de complémentarité avec le saxophone (elle se synchronise sur le débit installé par ce dernier). Le violon prend le relais du saxophone (en l'imitant) quand celui-ci se retire.
5) De 65''à 84'' : La voix imite le saxophone tandis que la guitare propose un plan autonome très discourant et encore rythmique.
6) De 84''à 111'' : Trio guitare-voix-violon fusionnel.
7) De 111'' à 159'' : Trio trombone-violon-guitare, là aussi avec des rapport d'imitation, dialogue virtuose à trois voix. La chanteuse s'efface rapidement avant de revenir, entraînant ainsi la fin du trio.
8) De 159'' à 178'' : Trio saxophone-voix-guitare, avec la voix en imitation du saxophone, et la guitare plus indépendante. C'est le climax de cette séquence.

Ce découpage impose plusieurs remarques. **D'abord, comment est-il possible que les changements soient si rapides, les articulations soient si rapprochées, alors que nous avons déjà souligné le danger d'inertie qui guette de telles improvisations ? La raison en est fort simple : il n'y a pas une articulation qui ne soit pas reliée à un signal d'interruption.** La seule exception est à 65'' : ce n'est pas vraiment d'une interruption qu'il s'agit, puisqu'il y a un geste cadentiel de guitare très clair qui signale la fin du « moment ». Cela dit, l'entrée très brusque du saxophone donne tout de même un effet d'interruption. Nous avons déjà discuté l'importance de ces gestes d'interruption et de leur fonction méta-pragmatique lors de l'analyse de *JZ/YR Part 1*. Nous n'y reviendrons donc pas ici. Il est toutefois intéressant de remarquer que ces gestes, d'inspiration éminemment zornienne, ne

sont paradoxalement pas le fait du saxophoniste mais essentiellement du violoniste (parfois de la chanteuse ou du tromboniste). Néanmoins, l'origine de ces signaux d'interruption est tout de même bien à rechercher du côté du saxophoniste, dont la première intervention instrumentale, pleine d'un aplomb remarquable, peut être perçue comme une interruption du guitariste (voir le point 1). En tout cas, il est probable que ce soit par rapport à cette intervention inaugurale que se situe le violoniste dans ses interruptions ultérieures.

Cela nous amène à parler des rapports d'interaction présents dans cette première partie. **On sent très bien la différence d'expertise entre les improvisateurs chevronnés John Zorn, Derek Bailey et Yves Robert d'un côté et les néo-improvisateurs Vanessa Mackness et Alexandre Balanescu de l'autre.** La chanteuse, en particulier, manifeste bien certains des travers dans lesquels peuvent tomber les improvisateurs débutants : c'est elle qui prend le plus la parole au cours de l'improvisation (syndrome « soliste » de la chanteuse) et en même temps, elle semble toujours avoir un peu de mal à se positionner à l'intérieur du groupe (en témoigne la fréquence avec laquelle elle change d'idée au cours d'une même phrase). Cela la conduit à se placer fréquemment dans une position d'imitation, ce qui n'est bien sûr en rien gênant : ce qui est plus ennuyeux, c'est que l'objet de ses imitations n'est jamais très stable ; pour le dire un peu cavalièrement, elle semble toujours suivre le dernier à prendre la parole, ou en tout cas celui qui la prend de la manière la plus saillante. **Il y a donc comme un pôle d'instabilité au sein du groupe avec la présence de ces deux improvisateurs moins experts.**

Cela se conjugue sans doute à un effet de réputation : encore une fois John Zorn apparaît comme le véritable moteur de cette improvisation, relançant toujours le discours collectif quand il menace de se gripper. En un sens, il faut donc se réjouir que ce musicien au sens formel si aigu dispose d'un charisme suffisant (et d'une réputation suffisante) pour attirer spontanément à lui (notamment sous le rapport de l'imitation) certains improvisateurs moins certains de leur identité musicale.

En réalité, il faut bien distinguer deux niveaux d'instabilité dans cette improvisation : d'abord, une instabilité très **locale** (les micro-ajustements incessants de la chanteuse, par exemple ; mais aussi la multiplicité des plans concurrents), mais qui ne fait jamais vraiment basculer la musique dans le chaos, grâce aux signaux d'interruption très clairs qui mettent tout le monde d'accord à intervalle régulier (la musique n'a donc pas le temps, si l'on veut, de s'enliser dans l'autonomisation complète des discours, signe classique d'improvisateurs ne trouvant pas leur place les uns par rapport aux autres) et découpent des tranches de stabilité dans le flux de l'improvisation ; cette instabilité, à une échelle plus **globale** (l'échelle des

« moments ») est donc en fait la réponse des improvisateurs au problème de l'instabilité locale ; elle peut également être vue comme source de variation et de renouvellement à l'intérieur de la première séquence, permettant de maintenir celle-ci sans provoquer de trop grande lassitude.

Enfin, l'instabilité des schémas d'interaction évolue aussi au cours de l'improvisation : si le renouvellement est en effet assez frénétique au début, on observe un tournant à 84'' : à partir de là, trois trios assez distincts et caractérisés (en général en imitation sur un aspect musical simple) vont apparaître sur des durées un peu plus longues. Ce tournant amène en fait naturellement la deuxième séquence de l'improvisation qui va poursuivre encore ce mouvement de stabilisation.

En effet, cette deuxième séquence se distingue de la première à plus d'un titre. Tout d'abord, elle est constituée de beaucoup moins de « moments », seulement trois en lieu et place de huit précédemment : de 178'' à 254'' ; de 256'' à 315'' ; et de 315'' à la fin. Ensuite, les signaux d'interruption ont pratiquement disparu : un seul joue véritablement ce rôle, c'est l'entrée du trombone à 311'' ; l'autre signal, le coup de sifflet du saxophoniste à 249'' intervient alors que l'épisode musical est déjà en train de se déliter ; ce processus continue d'ailleurs jusqu'à sa fin logique, c'est-à-dire le silence[272]. Enfin, la musique se fait presque tout le temps en *tutti*, et donc à cinq protagonistes. Cela veut donc dire que les phénomènes d'instabilité de la première séquence ont été résorbés.

Les musiciens emploient en effet une série de stratégies simples pour atteindre ce résultat :

1) **Les rapports d'imitation sont abondants et il y a donc réduction du nombre de plans sonores « réels »** (seulement deux le plus souvent, parfois trois, comme à la fin avec l'entrée du trombone très « en dehors ») : voir le point 14, par exemple. Il faut noter que la séquence commence précisément avec le passage à la polyphonie la plus généralisée de l'improvisation (point 13), mais que ce passage est clairement perçu comme transitoire (il s'agit d'un chaos typique après un brusque signal de re-coordination). L'organisation précédente en sous-équipes très plastiques est donc complètement abandonnée au profit d'une organisation beaucoup plus monolithique (avec beaucoup de rapports de co-dépendance).

[272] Une transition par fragmentation se transforme donc plus ou moins involontairement (inertie du processus) en cadence interne, ce qui est fondamentalement insatisfaisant du point de vue formel ; d'où la relance de John Zorn à 256''.

2) **Des éléments de stabilité sont introduits** : notes répétées ou tenues pouvant carrément se transformer en notes pédales (voir points 15 et 18) ; et motifs simples (par exemple le motif des cordes à vide énoncé par le saxophone à 20) qui vont irriguer le discours mélodique. Cela est aussi lié à la nouvelle exigence de manipulation collective des hauteurs : à cinq improvisateurs, il est sans doute indispensable d'introduire des éléments de structuration tant verticaux qu'horizontaux qui permettent une coordination minimale dans la conduite collective des hauteurs.
3) **Enfin, certains marqueurs formels se cristallisent en points focaux** : ainsi les grognements de la chanteuse à 224'' et à 284'' qui introduisent les deux fois une polarisation très effective (voir point 18). De manière générale, les articulations par marqueur formel se substituent aux articulations par interruption.

Cette improvisation apporte donc deux réponses différentes au problème de la coordination en improvisation avec un large groupe. D'un côté, la multiplication des stratégies méta-pragmatiques, permettant sans cesse de redéfinir les interactions, aboutissant à la constitution de sous-équipes (qui est en rapport d'interaction privilégiée avec qui) temporaires parce qu'instables ; de l'autre, l'introduction dans le contenu musical d'éléments extrêmement structurants permettant plus traditionnellement de souder le groupe de manière monolithique. Malgré ses difficultés, cette improvisation a au moins le mérite de ne jamais céder à la facilité et de toujours éviter les écueils caricaturaux de l'improvisation de groupe (ceux-là même que pouvait dénoncer Boulez à une certaine époque).

Ces analyses nous ont permis de rendre compte, de manière approfondie espérons-le, de plusieurs des aspects les plus systématiques de l'improvisation collective libre : la présence et l'utilisation permanente des marqueurs formels ; l'organisation quasi-endogène en séquences diversement articulées entre elles ; le rôle des stratégies méta-pragmatiques ; le rapport entre schéma d'interaction, séquence et lassitude ; le risque permanent de l'informalité ; la possible émergence de préférences collectives comme solution au problème de coordination ; la cristallisation des marqueurs formels en points focaux…

Nous souhaitons maintenant nous confronter à un autre type de données, expérimentales cette fois-ci, pour conclure notre enquête sur l'improvisation collective libre : certaines des hypothèses développées ici seront reprises, mais nous nous attacherons également à mettre en lumière d'autres phénomènes importants à la compréhension de notre objet.

QUATRIÈME PARTIE : Proto-expérimentations

Nous nous proposons donc de compléter les analyses précédentes de quelques résultats expérimentaux permettant d'éclairer certains mécanismes de coordination à l'œuvre dans l'improvisation collective libre. Nous entendons toutefois rester prudents (d'où l'emploi du terme « proto-expérimentation ») dans nos conclusions : il est en particulier hors de question de prêter un pouvoir démonstratif à ces expériences, et ce pour ou moins trois raisons :

1) La nature de l'objet étudié : nous n'avons pas contraint (ou très peu) les musiciens qui ont participé aux expériences. L'improvisation collective libre a donc été recueillie dans sa pleine complexité. Or il est bien évident qu'il est impossible dans ces conditions d'isoler les variables et paramètres pertinents. Les différents facteurs interagissent librement (et sans cadre normatif) de sorte qu'il est très difficile d'interpréter les résultats et de relier facilement des effets observés à certaines causes stables.
2) Le peu de sujets : il faudrait évidemment faire ces expériences sur beaucoup plus de sujets pour minimiser les résultats dus au simple hasard.
3) Les conditions expérimentales : certaines sessions se sont déroulées dans un studio professionnel, d'autres ont été faites dans des salles de cours avec un enregistreur nomade ; le protocole auquel devait se soumettre les sujets n'était pas fixé par écrit mais transmis oralement, et pas toujours très exactement de la même manière… Bref, là aussi, il aurait été souhaitable de tendre vers plus d'uniformité dans les conditions expérimentales pour garantir davantage de scientificité dans la conduite des protocoles.

Ces précisions étant faites, nous donnons maintenant quelques détails sur les conditions (sujets, lieu) dans lesquelles se sont déroulées les expériences avant d'en venir à la présentation des protocoles et à l'analyse des résultats proprement dits.

A/ Le déroulement des expériences

Suite à l'obtention d'une bourse Yggdrasil octroyée par le gouvernement norvégien, nous avons pu effectuer un séjour d'études à la Norwegian Academy of Music (NMH) d'Oslo (l'équivalent d'un Conservatoire Supérieur) pendant deux mois (septembre-octobre 2009). Nous avons profité de ce séjour et du dynamisme de l'établissement en matière d'improvisation collective libre (tous les étudiants doivent pratiquer ce genre d'improvisation dans leur cursus, encadrés par des enseignants aguerris) pour mettre en place nos protocoles expérimentaux.

Nous avons organisé quatre longues sessions (une après-midi et une soirée à chaque fois) dans un studio d'enregistrement professionnel, avec l'assistance d'un ingénieur du son ; et trois sessions dans des salles de classe à l'aide d'un enregistreur nomade Zoom H4n. Ces dernières sessions n'ont concerné que les protocoles I, II et IV.

Nous avons enregistré au total 36 musiciens. Voici quelques données sur ces musiciens :

1) Répartition par sexe : 6 femmes / 30 hommes.
2) Répartition par statut : 20 étudiants du *Bachelor* de NMH / 6 étudiants du Master de NMH / 1 étudiant dans le Programme Doctoral de NMH / 1 étudiant dans le Programme Artistique de NMH / 8 anciens étudiants de NMH (bien entendu, cela ne dit rien sur le degré de professionnalisation de ces musiciens, puisque, par exemple, beaucoup des étudiants sont également des musiciens gagnant leur vie grâce à leur activité artistique).
3) Milieu musical d'appartenance : 19 sont des musiciens de Jazz / 17 sont des instrumentistes classiques (dont 7 également compositeurs).
4) Degré d'expertise (obtenu en croisant différentes informations : depuis combien de temps le musicien pratique-t-il l'improvisation libre ? Avec quelle régularité ? Dans combien d'ensembles constitués différents ?) : Aucun n'a jamais fait d'improvisation libre avant / 24 estiment avoir peu ou moyennement d'expérience (pratique ponctuelle, essentiellement dans le cadre des cours de l'Académie, exceptionnellement en dehors) / 12 estiment avoir une bonne ou très bonne expérience (ils appartiennent à des groupes qui pratiquent professionnellement ce genre d'improvisation).

5) Instrument pratiqué : 8 pianistes / 5 batteurs / 6 saxophonistes / 4 chanteurs / 4 contrebassistes / 3 guitaristes / 2 trompettistes / 1 tubiste / 1 altiste / 1 hautboïste / 1 percussionniste.

Nous avons ensuite refait les protocoles I et IV à Lyon, avec 12 musiciens tous expérimentés en improvisation libre et étudiants ou anciens étudiants du CNSMD de Lyon (et donc de formation classique), du moins pour l'essentiel. Ces sessions se sont déroulées dans des studios de répétition du CNSMD de Lyon, et ont été enregistrées à l'aide du même enregistreur nomade Zoom H4. En ce qui concerne le protocole I, les résultats obtenus lors des sessions lyonnaises sont simplement agrégés aux résultats norvégiens. En revanche, pour le protocole IV, nous distinguerons les deux ensembles de résultats, pour des raisons que nous expliquerons précisément ci-après. Voici quelques données :

1) Répartition par sexe : 6 femmes / 6 hommes.
2) Répartition par statut : 5 étudiants du CNSMD de Lyon (formation au C.A ou étudiants en composition) / 7 anciens étudiants des CNSMD ou de CNR.
3) Milieu musical d'appartenance : 9 sont des instrumentistes classiques / 3 sont des musiciens de jazz.
4) Instruments pratiqués : 2 saxophonistes / 2 guitaristes / 2 pianistes / 1 batteur / 1 violoniste / 1 harpiste / 1 contrebassiste / 1 flûtiste / 1 clarinettiste.

Nous passons maintenant à l'examen des différents protocoles. Ces protocoles sont destinés à étudier quelques unes des caractéristiques essentielles des processus de coordination dans l'improvisation collective libre, et se proposent de renforcer expérimentalement certaines des conclusions tirées tantôt du travail analytique, tantôt de l'appareil conceptuel mobilisé pour penser ce phénomène.

B/ Protocole I : que faire d'un accident ? (solo avec bande)

1. Présentation du protocole

Le premier protocole concerne un improvisateur soliste. On demande au musicien d'improviser librement avec une bande (bande qui sera diffusée dans son casque) qu'il n'a jamais entendue auparavant. On lui donne seulement deux consignes : commencer assez rapidement après le début de la bande (de façon à avoir une réaction très spontanée au matériau proposé par la bande) ; et terminer son improvisation après que la bande se soit achevée (de façon à éviter qu'il ne s'interrompe avant qu'apparaisse la donnée pour laquelle nous souhaitons tester sa réaction). La durée de la bande n'est pas spécifiée au musicien. Cette bande (que nous avons réalisée avec l'instrument informatique développé par Les Emeudroïdes, l'Emupo[273]) est en fait extrêmement bruiteuse, constituée de différents bruits de souffle (souffles de clarinette, pour être précis) ; elle est donc relativement monotone (puisqu'il n'y a pas de variations d'un bout à l'autre de la bande) sans être trop répétitive, puisque la matière (dans les dynamiques, la densité et les différentes textures de souffle) y est sans cesse mouvante et changeante. Disons qu'il n'y a qu'un seul matériau musical (le bruit de souffle) mais présenté de multiples manières.

L'idée était de retrouver, mais avec la plus grande neutralité idiomatique possible (d'où finalement la texture bruiteuse, qui peut aussi bien s'accommoder d'une improvisation modale que d'une improvisation tentant de se rapprocher au plus près du son de la bande), une situation courante en improvisation : un musicien expose une idée et reste dessus pour un certain temps mais en la variant, voire en la développant (ce qui n'est pas le cas ici, puisqu'il n'y a pas d'évolution globale sur la bande, simplement des modifications locales). Nous demandons donc au musicien d'improviser de la manière qu'il souhaite avec cette bande.

Néanmoins, cette bande présente bien sûr une particularité : à un moment, nous avons glissé un son extrêmement contrastant (bien qu'originellement, il s'agisse également d'un son de clarinette) : il s'agit de quelques harmoniques très aiguës de clarinette qui produisent une sorte de court carillon. Immédiatement après (cet « épisode » ne dure pas plus de cinq secondes), la bande revient à la texture bruiteuse qui est la sienne depuis le début. Il s'agit évidemment de voir quelle est la réaction des improvisateurs à ce moment précis de la bande.

[273] Voir la description de l'Emupo en Annexe, pp. 369-373.

Cet événement est bien sûr à penser sur le modèle de l'accident : à la fois extrêmement contrastant, et ce de manière vraiment inopinée (il n'y a rien qui prépare vraiment à l'apparition de ces sons) ; et plutôt bref (il s'agit d'un simple « dérapage », puisque le discours reprend son cours originel par la suite). On peut donc penser qu'il dispose d'une saillance propre.
Au moins trois questions sont posées :

1) Cet épisode est-il perçu par l'improvisateur ? C'est-à-dire peut-on discerner dans son jeu la trace de cette perception ? Si aucune modification du jeu n'est observée, on pourra se dire que l'événement n'a pas été perçu ou qu'il a été sciemment et strictement ignoré, ce qui de toutes façons revient au même en ce qui concerne la production musicale de l'improvisateur.
2) Si l'événement a été perçu, avec quelle vitesse l'improvisateur a-t-il réagi ? Immédiatement après la perception du premier son contrastant ? Après quelques sons ? Ou bien quand la bande est déjà revenue à la texture bruiteuse ?
3) L'événement a-t-il été pris comme marqueur formel ? C'est-à-dire : l'improvisateur a-t-il saisi cet « accident » dans la bande comme l'occasion pour introduire une nouvelle idée, ou entamer un développement significatif de son improvisation ? Ou bien la réaction consiste-t-elle en un simple ajustement ? Et dans ce cas, un ajustement de quel type ? Un ajustement de contenu, une simple imitation, dont la matière est abandonnée sitôt que la bande revient à la texture bruiteuse ? Ou un ajustement formel, c'est-à-dire que l'accident est l'occasion pour initier une simple variation de l'idée précédemment énoncée[274] ?

En fait, il n'est pas impossible que la réponse à ces questions soit liée à un autre paramètre : le moment auquel l'accident intervient. Certes, nous ne pouvons pas contrôler l'une des faces de ce paramètre : en effet, si l'instrumentiste opère un changement radical dans son jeu (changement qui est alors uniquement motivé par la propre nécessité de son discours, puisque la bande, elle, ne change pas vraiment) avant l'arrivée de l'accident, il est bien évident que les réponses aux questions posées se trouvent passablement court-circuitées (nous verrons en détail pourquoi). En revanche, nous pouvons décider en amont où placer l'accident, et en

[274] C'est-à-dire une variation qui répond à la variation, selon l'idée que nous avons déjà présentée : il s'agit simplement d'une attestation que la variation d'un improvisateur (donc le changement de faisceau d'événements) a été bien perçu par un autre improvisateur ; mais il n'y a aucune relation de proportion entre l'amplitude de ces variations.

particulier, décider de le placer plus ou moins proche du début de la bande. Nous avons donc réalisé quatre variantes pratiquement identiques de la même bande (elles ne le sont pas tout à fait car ces bandes ont été réalisées avec l'Emupo, joué en temps réel ; il ne s'agit donc pas de compositions électroacoustiques effectuées à l'aide de différents échantillons mais bien, également, d'improvisations, suivant le même schéma) : dans la première bande, l'accident intervient au bout de 15'' ; dans la deuxième, au bout de 30'' ; dans la troisième au bout de 60'' ; et dans la quatrième, au bout de 120''. Finalement, nous n'avons proposé la première de ces bandes qu'à trois sujets, parce que le temps entre le début de la bande et l'accident nous semblait vraiment trop bref ; surtout, il nous a semblé que nous pouvions parvenir aux mêmes genres de constations avec la deuxième bande (30''), qui présente également un temps assez bref entre son début et l'irruption de l'accident.

Notre hypothèse est la suivante : **plus l'accident intervient tardivement, plus il y a de chances pour que l'improvisateur le saisisse comme marqueur formel**.

Pourquoi cette hypothèse ? Nous proposons trois explications (concurrentes ou simultanées, cela reste difficile à déterminer pour l'instant) :

1) Plus on avance dans le temps, plus on se rapproche du seuil de tolérance à la répétition de l'improvisateur : plus sa lassitude est grande, si l'on veut ; or on sait que l'atteinte de ce seuil est synonyme de génération d'un nouveau faisceau d'événements par interruption (ou, pour le dire autrement, de l'introduction d'une nouvelle idée). Ceci provient de la manière dont nous avons défini ce seuil de tolérance à la répétition et cela semble suffisamment intuitif pour qu'on se passe de longs commentaires. Il y a donc des chances pour que l'improvisateur articule cette interruption à un marqueur formel s'il en perçoit un.
2) Plus on avance dans le temps, et plus l'attention cognitive de l'improvisateur se porte sur le discours des autres improvisateurs, donc ici, de la bande. On peut en effet considérer qu'une fois la coordination établie, une fois qu'une situation collectivement satisfaisante a été trouvée, les improvisateurs vont avoir tendance à ne pas quitter immédiatement cette situation, et donc à y rester un peu, en introduisant diverses variations ou développements. Au début d'une telle section, l'essentiel de l'attention des improvisateurs est centré sur la conduite de leur propre discours, sur la manière dont ils peuvent l'intégrer au mieux au discours collectif, et sur l'exploitation des possibilités de variation dont il est porteur. Mais une fois ce discours établi, l'attention de l'improvisateur se reporte essentiellement sur le discours des autres improvisateurs.

Une des raisons principales à cela, c'est que, pour toute la durée de cette situation collectivement satisfaisante, l'essentiel des générations de faisceaux se fera par association par similitude, et que ce type de génération requiert moins d'attention cognitive, car l'essentiel des paramètres (musicaux, acoustiques, cinétiques) du discours sont reconduits de génération en génération. Cette attention « libérée » va donc se reporter assez naturellement sur les autres discours en cours, afin notamment de toujours tester l'adéquation des discours, et donc la coordination des improvisateurs. Plus on avance dans le temps, et plus on a donc de chances pour que l'improvisateur considère qu'il est parvenu (après éventuellement quelques hésitations initiales, où l'attention de l'improvisateur est mobilisée sur son propre jeu) à coordonner son discours avec la bande, et qu'il va donc être davantage à l'écoute de la bande. Cela a deux conséquences notables : on devrait observer, dans les bandes où l'accident intervient plus tardivement (60 et 120 secondes), moins de cas d'ignorance de l'accident, ou de non-réactivité, que dans les bandes où l'accident intervient relativement tôt (15 et 30 secondes) ; et le temps de réaction à l'accident devrait être plus bref dans le premier cas que dans le second.

3) Enfin, la dernière explication possible, c'est que plus on avance dans le temps d'une séquence, plus on a de chances que les musiciens cadrent la situation d'improvisation collective libre comme une situation propice au raisonnement d'équipe. Plus on avance, et plus on va avoir tendance à chercher des événements non-ambigus et singuliers dont on se dit qu'ils vont être perçus comme tels par l'ensemble des improvisateurs, et qui vont pouvoir servir ou bien de point d'articulation (marqueur formel) ou bien de point de coordination (point focal). C'est-à-dire qu'on sort d'un processus d'anticipation réciproque (dont peut rendre compte *grosso modo* la théorie de la hiérarchie cognitive), reposant sur l'établissememnt de schémas prédictifs, pour rentrer dans ce processus spécifique qui consiste à rechercher un point particulier de rencontre des expectations, où chacun s'attend à ce que tous remplissent leur part dans l'établissement d'une nouvelle situation de coordination. Ce point particulier est souvent associé à l'existence d'une règle de déduction permettant de singulariser un événement parmi d'autres. On comprend donc que la notion de marqueur formel est étroitement liée au raisonnement d'équipe. Inversement, c'est quand l'accident est plus proche du début de la bande qu'on devrait observer le plus de réaction d'ajustement (voire d'imitation), parce que le type de raisonnement est tout autre. Le musicien n'est pas à la recherche d'un événement non-ambigu permettant la

réalisation d'une articulation collective. Il est au contraire dans une tentative d'anticipation permanente du discours d'autrui, anticipation rendue possible parce qu'il pense que ce discours a de bonnes chances de rester relativement stable. La perception d'un brusque changement dans cette perspective va avoir pour effet de provoquer une adaptation presque réflexe, dans le but d'amoindrir la dissonance cognitive entre l'anticipation effectuée et la réalité sonore perçue. Il y a deux moyens d'affaiblir cette dissonance cognitive : le premier est de s'empresser d'imiter ce que l'on entend (avec un temps de réaction extrêmement court) ; le second est au contraire de nier la réalité de ce que l'on entend, en adoptant une stratégie d'attente (par exemple introduire un *piano subito*, afin que son discours ait moins de poids dans la dynamique collective), permettant d'avoir la confirmation que le musicien entendait bien changer de direction (contre toute attente) ou au contraire qu'il s'agissait d'un simple accident (comme en témoigne le retour à l'idée initiale). La stratégie la plus radicale consiste bien sûr à ignorer purement et simplement l'événement, d'imposer la continuation de l'idée, dans le but de renverser la dissonance cognitive, maintenant éprouvée par l'autre improvisateur. Bien sûr, il ne faut pas oublier que les musiciens jouent avec une bande ; en particulier, il est certain qu'eux ne l'oublient pas. Mais il y a fort à parier que ce type d'articulation entre deux types de raisonnement soit tellement ancré chez un improvisateur confirmé qu'on en retrouve des traces même dans ce genre de situation, où le musicien est presque contraint de considérer la bande comme un co-improvisateur (au moins en ce qu'ils supposent que cette bande obéit à une certaine logique). Mais sachant que ce co-improvisateur ne peut pas réagir à ses propositions (et que l'adaptation, donc, ne peut se faire que dans un sens), il va probablement avoir une sensibilité et une attention à ce qui se passe plus accrue qu'en situation d'improvisation collective.

Une autre hypothèse intéressante à examiner (mais nous ne le ferons pas ici), est de savoir s'il y a un lien entre la nature du rapport entretenu par l'improvisateur avec la bande (imitation, association contrastante, couches hiérarchisées, indépendance stricte) et la manière dont l'improvisateur va réagir à l'événement présenté (temps de réaction, événement saisi comme marqueur formel, provoquant un simple ajustement, ou ignoré…). Il semble en particulier intuitif de considérer que les discours imitatifs vont réagir par un simple ajustement, et que c'est dans les discours contrastants (par association ou par articulation de couches différenciées) qu'on a le plus de chance de voir l'événement saisi comme marqueur formel.

2. Résultats

Trente-et-un musiciens ont participé à cette expérience d'improvisation avec bande (vingt-cinq à Oslo et six à Lyon).
Voici la répartition par bande[275] :

1) Bande 1 (l'accident intervient au bout de 15'') : proposée à trois musiciens
2) Bande 2 (l'accident intervient au bout de 30'') : proposée à dix musiciens
3) Bande 3 (l'accident intervient au bout de 60'') : proposée à douze musiciens
4) Bande 4 (l'accident intervient au bout de 120'') : proposée à six musiciens

Comme on peut le voir, nous avons assez peu proposé la toute première bande : il nous a en effet semblé que l'accident intervenait trop tôt, et que la bande dans son ensemble n'était pas assez longue. La dernière bande n'a pas non plus été proposée très souvent, pour des raisons symétriques : en particulier, il se passait trop de temps sans que la bande n'offre à l'improvisateur un nouveau matériau. Le risque était alors grand de voir le musicien ne pas attendre un signal de la bande et d'opérer de son propre chef une rupture formelle dans son improvisation. La réaction du musicien quand l'accident arrivait était alors forcément modifiée puisque le seuil de lassitude avait déjà été atteint une fois.
D'une manière générale, les sujets ont été trop peu nombreux pour qu'on puisse tirer des conclusions intéressantes quant à la réaction du musicien par rapport à la place de l'accident (c'est-à-dire le moment où celui-ci intervient dans la bande). Nous continuons à penser que l'effet de lassitude est central dans cette saisie par les musiciens de certains événements saillants comme marqueurs formels ; mais ce n'était pas particulièrement notable ici. Le protocole avec bande n'est peut-être tout simplement pas idéal pour mesurer ce phénomène. Dans le traitement des résultats, nous considérerons donc la place de l'accident comme non-pertinente, et donc toutes les bandes comme équivalentes[276].

[275] On trouvera ces bandes sur le CD-Rom au format MP3, dans le dossier « /Proto-expérimentations/Bandes et Samples/Protocole 1/ ».
[276] Même si bien, sûr ce n'était pas le cas : nous rappelons qu'outre la place de l'accident, ces bandes ont été improvisées. La matière n'est donc pas exactement la même d'une bande à l'autre. De plus, la durée de l'accident proprement dit n'était pas toujours identique : il durait 3''95 au plus court et 5''75 au plus long. Encore une fois, nous n'avons pas observé de différences significatives du fait de ces inégalités de longueur…

Il n'est pas nécessaire de rentrer ici dans la description cursive de chacune des improvisations des sujets. En revanche, nous renverrons à certaines de ces improvisations, à titre d'exemple des différentes réactions qui ont pu être observées.

Nous avons pu observer 5 types de réaction :

1) Le sujet utilise l'accident comme un signal pour commencer une nouvelle section ou une nouvelle idée musicale. L'accident est pris alors comme un **pur marqueur formel** (exemples A-C).
2) Le sujet se concentre sur une idée qu'il a énoncée juste avant l'accident ou au moment de l'apparition de l'accident. Très typiquement, l'improvisateur travaillait avec différents matériaux avant l'accident, et avec un seul matériau après l'accident (il y a donc un effet d'asymétrie assez net). L'accident est donc pris comme **marqueur formel ayant un effet de cristallisation et de contagion** : il transfert sa saillance (étant pure différentiation, pure imprévisibilité) à une idée musicale énoncée autour de son apparition, cette idée musicale devenant la nouvelle idée centrale de l'improvisation (exemples D-F).
3) Le sujet essaye d'imiter l'accident aussitôt qu'il apparaît mais quand il découvre que ce n'est qu'un accident, qu'il n'est pas développé, il tend à revenir à son idée initiale, par un **effet d'interpolation continue ou discontinue** (exemples G-H).
4) Le sujet a entendu l'accident, mais son impact reste faible. Une réaction typique est l'apparition de stratégies d'attente au moment de l'apparition de l'accident : jouer soudainement piano, tenir une note ou la répéter, aérer son jeu… Mais on reste dans un **simple ajustement** (exemples I-J).
5) Le sujet ne montre **aucune réaction** à l'accident (exemples K-L).

Voici maintenant quelques exemples illustrant les différentes réactions observées[277] :

1) Improvisation 1_A (Contrebasse) :

L'accident apparaît à 55''90. Sur l'accident : le contrebassiste continue son discours troué avec l'archet complètement écrasé sur les cordes (d'où l'aspect très granuleux). Il s'arrête à 1'01''85, en même temps que l'accident. Quand il reprend à 1'02''50, c'est avec une nouvelle idée en opposition très claire à ce qui précède (hauteur harmonique perceptible, mouvement plus ou moins périodique).

[277] Toutes les improvisations mentionnées ci-dessous se trouvent dans le CD-Rom au format MP3 dans le dossier « /Proto-expérimentations/Résultats/Protocole 1/ ».

L'apparition de la hauteur est sans doute la conséquence d'une certaine volonté d'imitation par rapport au contenu de l'accident. Cette nouvelle idée n'a pas été commencée sur l'accident, mais après, une fois que le musicien sait que la bande semble revenue (pour combien de temps, il ne le sait pas) à son état initial : il y a donc très nettement une volonté d'articulation, de se servir de l'accident comme marqueur formel.

2) Improvisation 1_B (Piano) :

L'accident apparaît à 2'03''80. Sur l'accident : on observe un léger ralentissement du débit du discours, toujours dans les registres extrêmes du piano. Mais à 2'10''80, une troisième voix apparaît très distinctement dans le registre medium. L'accident a bien été utilisé comme prétexte à l'introduction d'une articulation dans le discours du pianiste ; et donc a été saisi comme marqueur formel.

3) Improvisation 1_C (Harpe) :

L'accident apparaît à 33''60. Sur l'accident : silence, ce qui est une stratégie d'attente claire et nette ! Avant l'accident, la harpiste était plutôt dans un rapport d'imitation avec la bande, déformant le son de sa harpe vers le bruit à l'aide de divers ustensiles. Après l'accident, elle reprend dans l'aigu, avec un mode de jeu traditionnel, laissant entendre une harpe savoureusement désacordée, pour rester sur ce matériau jusqu'à la fin de l'improvisation. L'accident a sans conteste joué son rôle de marqueur formel, séparant deux parties très contrastées.

4) Improvisation 1_D (Saxophone) :

L'accident apparaît à 17''80. Sur l'accident : le saxophoniste fait une longue tenue sur un *do#* (qui est alors le pôle tonal), qu'il quitte précisément quand l'accident disparaît (à 24''). Il revient à 27''27, avec ce même *do#* répété et travaillé, nouveau matériau à part entière. La saillance est donc bien transférée du marqueur formel au matériau qui était travaillé au moment de l'accident.

5) Improvisation 1_E (Saxophone) :

L'accident apparaît à 34''80. Sur l'accident : le saxophoniste propose l'intervention la plus longue depuis le début de l'improvisation. Il s'arrête à 39''40 et reprend à 40''60 : plus énergique, et sur le même schéma que ce qu'il avait fait au moment de l'accident (deux brèves autour de *do* puis une intervention beaucoup plus bruiteuse). C'est d'un nouvel effet de cristallisation qu'il s'agit : après l'accident, le discours se fait beaucoup plus clair et concentré, aboutissant au pic d'intensité de l'improvisation.

6) Improvisation I_F (Violon) :

L'accident apparaît à 33''50. Sur l'accident : le violoniste s'interrompt pour écouter la bande. À 36'', il rentre sur un *si* harmonique un peu sali qu'il garde pendant une grosse seconde. À 38'', il semble revenir au style des interventions précédentes, toutefois dans un registre plus aigu. Un nouveau silence s'installe à 40''. À 47''50 revient la texture que le musicien a utilisée juste après l'accident ; autre élément remarquable : le violoniste travaille et développe cette texture, alors que tout ce qui précède a été marqué par la très grande brièveté des gestes musicaux (et aussi sans doute, par leur absence de direction). Il est intéressant de noter la réaction un peu « affolée » donnée à l'accident et à sa disparition subite : propositions différentes juxtaposées rapidement, longs silence… Mais ce qu'il importe de souligner, c'est que l'accident joue un rôle de cristallisation : c'est finalement la texture qui a été donnée en réponse à l'accident qui s'impose après quelques errements. Et cela semble aider le musicien à se focaliser sur un matériau, comme en témoigne une deuxième partie un peu plus concentrée que la première.

7) Improvisation 1_G (Flûte) :

L'accident apparaît à 33''. Sur l'accident : la flûtiste passe à un registre plus aigu (surtout au début), mais surtout l'émission de ses sons est beaucoup plus claire, moins parasitée par les bruits de souffle. Et le discours semble se polariser… À 42'', il faut noter l'effet d'interpolation : la musicienne ramène progressivement le bruit de souffle sur une tenue dans le grave. À 44'', elle semble être repartie dans le même type de discours qu'au début, mais on s'aperçoit rapidement qu'en fait les deux éléments vont coexister : des interventions très incisives (avec une forte composante de « souffle ») ; et un discours quasi-modal qui en émerge. L'accident a donc clairement provoqué un phénomène d'imitation-interpolation. Mais l'interpolation prend la forme d'une synthèse où l'élément cristallisé lors de l'accident (discours quasi-modal, pour faire vite) a une place privilégiée, et confère même sa direction au discours musical.

8) Improvisation 1_H (Saxophone) :

L'accident apparaît à 16''50. Sur l'accident : la saxophoniste reste dans l'imitation du souffle (auquel s'ajoutent des bruits de clés). Après l'accident, il semble que la musicienne marque une courte pause (à 21''). Elle réapparaît à 21''91 avec une harmonique (se teintant de multiphonique) en imitation claire de l'accident. Mais elle revient à l'effet de souffle à 23''95, puis alterne ces deux éléments, ce qui est une manière classique de procéder à une interpolation discontinue. Finalement, l'idée de hauteur est abandonnée vers 30'', et il ne subsiste que le seul halètement du souffle.

9) Improvisation 1_I (Guitare) :

L'accident apparaît à 1'01''90. Sur l'accident : le guitariste utilise une stratégie d'attente, en répétant un simple *si*, de moins en moins étouffé. Mais il revient au jeu étouffé (qui était le type de discours adopté juste avant l'accident) à 1'08''70. La simplification subite du discours du musicien au moment de l'accident dénote une attention plus soutenue au discours de la bande (celle-ci change et cela attire l'oreille de l'improvisateur). La réaction est une simple réaction d'ajustement : rien n'est tiré de l'accident, puisque l'improvisateur revient à ce qu'il faisait après un interlude qu'il n'exploite finalement pas. La transition n'est pas difficile puisque le matériau de cet interlude était limité et s'intégrait à l'échelle modale dévoilée juste avant : il repart donc sur un *si* sans que cela pose de problème de cohérence.

10) Improvisation 1_J (Voix) :

L'accident apparaît à 16''50. Sur l'accident : la chanteuse continue avec ses « ts-k » puis reprend la mélopée à 18''40, peut-être un peu plus tendue (soufflet, chromatisme supérieur au moment où l'accident disparaît). Il y a donc une trace claire de la prise en compte de l'accident, mais cela ne modifie pas, semble-t-il, le devenir de l'improvisation : la chanteuse reste dans cette oscillation des deux matériaux initiaux jusqu'au bout de l'improvisation.

11) Improvisation 1_K (Batterie) :

L'accident apparaît à 1'04''. Sur l'accident : aucune modification notable. Le batteur reste sur les cymbales avec la même courbe dynamique et le même tempo intérieur. Rien n'indique que l'accident a été pris en compte. Il semble plutôt que l'on ait affaire à un solo, animé de sa propre logique, joué « sur » une bande…

12) Improvisation 1_L (Piano) :

L'accident apparaît à 58''31. Sur l'accident : aucune modification notable. On peut faire les mêmes remarques que ci-dessus… (d'ailleurs confirmées en partie par nos commentaires de session : le

musicien s'est levé et s'est apprêté à faire quelque chose sur les cordes du piano avant même d'entendre le début de la bande…).

3. Conclusions

Dans le tableau ci-dessous, nous avons fusionné les catégories 1-2 (dans les deux cas, l'accident a un impact formel) et 4-5 (dans les deux cas, l'accident n'a pas d'impact formel). Nous avons par ailleurs distingué les sujets dotés d'une grande expérience dans le champ de l'improvisation libre (les « experts ») de ceux qui n'avaient que peu d'expérience (les « novices »).

Résultats du Protocole I (Oslo et Lyon)

	L'accident est pris comme marqueur formel et/ou a un effet de transfert de saillance	L'accident produit une réaction d'imitation/interpolation	L'accident produit une réaction de simple ajustement ou pas de réaction du tout
Ensemble des sujets	55%	19%	26%
Sujets experts	77%	15%	8%
Sujets novices venant du jazz	33%	22%	45%
Sujets novices venant de la musique classique	45%	22%	33%

Que l'accident ne produise pas de réaction, c'est bien entendu largement exceptionnel. En revanche, il est arrivé plus souvent que l'on observe un simple ajustement de faisceau chez l'improvisateur : cela conforte *a minima* notre idée que la variation appelle la variation, ou plus exactement, que la perception d'une variation entraîne une prise de décision chez l'improvisateur, décision qui se traduit presque systématiquement par l'introduction d'une variation dans son propre discours, fût-elle minime.

La réaction d'imitation-interpolation est également très intéressante à observer. Elle illustre à elle seule les contradictions qui peuvent exister entre la recherche d'un discours cohérent et la recherche d'une coordination entre les discours. Elle arrive souvent quand l'improvisateur est déjà dans un rapport d'imitation avec la bande depuis le début. Le seuil d'autonomie des discours est donc très bas : dès que l'improvisateur perçoit l'accident, il va plus ou moins l'imiter. C'est ensuite que les difficultés commencent. En effet, quand l'accident disparaît,

l'improvisateur doit faire face à un dilemme : d'un côté, il veut revenir à une imitation de la bande ; de l'autre, il se sent obligé de donner une cohérence à ce qu'il vient de faire. Pour le dire autrement, il ne veut pas que son imitation apparaisse elle-même comme un accident. D'où la solution de l'interpolation (continue ou discontinue, selon les instruments et les matériaux musicaux) qui permet de satisfaire les deux logiques sur un laps de temps donné.

Toutefois, on voit que l'accident a globalement été pris comme marqueur formel. Ce résultat est particulièrement net pour les experts. Pourquoi ? Les experts sont probablement plus habitués à rechercher et à utiliser les éléments qui ont un fort potentiel de différentiation, et qui peuvent donc être considérés en tant que tels comme des signaux communs, des marqueurs formels non-ambigus, notamment dans les situations où les improvisateurs doivent articuler collectivement une nouvelle séquence ; par exemple quand une majorité dans le groupe sent que les matériaux précédents ont déjà été travaillés pendant trop longtemps.

Un cas paradigmatique d'un tel marqueur formel reste l'apparition d'un accident (en tant qu'événement isolé, en rupture, et inopiné), mais il peut s'agir en vérité de n'importe quel événement, pourvu qu'il soit doté d'un pouvoir contrastant suffisant au sein d'un contexte musical et acoustique donné.

Ce marqueur formel ne détermine pas par lui-même, en général, le contenu musical de la section ou séquence suivante. Ce contenu est plutôt à chercher dans sa proximité immédiate. En effet, le marqueur formel a un pouvoir de contagion, de transmission de sa saillance. Il apparaît plausible que ce genre d'événements facilite les improvisateurs à singulariser des idées musicales, et donc à les transformer en points focaux, eux-mêmes aptes à assurer la vivacité de la coordination des musiciens. On peut noter qu'à l'origine de ce point focal, on trouve bien un phénomène de saillance générative : la saillance est générée, attribuée à une proposition, en vertu d'un événement, le marqueur formel, qui dispose quant à lui d'une saillance immédiate.

Nous pouvons tirer un dernier enseignement des résultats de ce protocole. C'est la présence presque systématique des stratégies d'attente au moment où l'accident apparaît. Bien sûr, il ne faut pas oublier la situation particulière du protocole : une bande n'est pas un co-improvisateur, et il est probable que la plupart des musiciens se soient sentis « esclaves » de la bande, le transfert d'informations ne pouvant se faire qu'à sens unique. Toujours est-il que l'utilisation d'une stratégie d'attente manifeste assez clairement le fait que les improvisateurs sont obligés de faire des choix dans la manière dont ils effectuent leurs allocations cognitives. En particulier, on voit bien que l'irruption d'un événement nouveau et inattendu nécessite beaucoup d'attention de la part du musicien : à la fois parce que cet événement brise le

schéma prédictif établi par l'improvisateur, et aussi parce qu'il doit rapidement décider comment réagir à cet événement. Tout ceci se traduit très souvent par l'utilisation d'une stratégie d'attente, comme le silence (si l'improvisateur est déjà dans un discours troué, par exemple) ou la répétition qui, par définition, nécessite moins d'attention pour être correctement réalisée, et qui laisse le temps de réfléchir à sa nouvelle proposition.

C/ Protocole II : la mémoire de l'improvisation (duo répété)

1. Présentation du protocole

Le deuxième protocole concerne un duo d'improvisateurs. Nous réunissons deux improvisateurs qui ne se connaissent pas, ou qui n'ont jamais joué ensemble (ou alors dans des contextes absolument différents d'une improvisation libre, par exemple lors d'une *jam session* sur standard). Nous leur demandons d'abord de faire une improvisation, libre, très courte (nous leur donnons une minute comme durée indicative). Nous insistons sur le fait qu'ils doivent être très concentrés pendant toute la durée de cette improvisation, et surtout qu'ils ne doivent pas relâcher leur concentration une fois l'improvisation achevée car nous leur demanderons alors d'effectuer une tâche qu'ils devront accomplir immédiatement. Cette tâche est la suivante : il s'agit de tenter de rejouer le plus exactement possible la même improvisation. Les improvisateurs se transforment alors en interprètes de leur propre improvisation, érigée en partition mentale.

Il s'agit ensuite de tenter de distinguer ce qui est bien ancré dans la mémoire de ce qui l'est beaucoup moins bien, et si possible de trouver une raison à l'existence, clairement attestée, d'une telle différence dans la qualité de la remémoration. **Notre hypothèse, c'est qu'un improvisateur se souviendra mieux de tous les faisceaux d'événements qu'il a initiés par une génération par interruption (le début de l'improvisation, de manière paradigmatique) ou par association par contraste ; et qu'il se souviendra moins bien des faisceaux générés par association par similitude**. La génération par association par similitude serait, selon cette hypothèse, plus automatisée, et donc moins consciente et moins prégnante à la cognition. C'est d'ailleurs cela que nous visons à travers cet exercice de remémoration : obtenir une mesure indirecte des événements cognitivement saillants pour les improvisateurs (on espère en effet que de tels événements seront plus facilement remémorés).

Ensuite, si l'on se souvient de ce que l'on a dit ci-dessus, à propos de notre premier protocole, cette baisse dans l'attention que l'improvisateur porte à son propre discours est liée évidemment à la hausse de l'attention qu'il porte au discours de l'autre improvisateur. Dans l'acte de remémoration, on devrait donc observer que les événements sont placés plutôt de manière relative (en réaction à la génération de tel ou tel événement par l'autre improvisateur) plutôt que de manière absolue (c'est-à-dire suivant l'ordre de génération interne initialement produit par l'improvisateur en question).

2. Résultats

Treize duos différents ont participé à ce deuxième protocole. Nous avons écarté de l'analyse les quatre premiers duos car le protocole était légèrement différent lors de la première session : les improvisateurs savaient à l'avance ce qui leur serait demandé, et cela faussait trop l'improvisation originelle, précisément celle que les improvisateurs sont censés reproduire par la suite. Un problème technique est intervenu dans l'enregistrement d'un cinquième duo. Restent donc huit duos à considérer[278].

1) Improvisation 2_A (Contrebasse-Piano) :

Prise 1 : L'improvisation commence par un geste ascendant du pianiste, tout de suite suivi par la contrebasse, qui propose une ligne autour de l'intervalle de tierce *sol-mi*. Le contrebassiste se stabilise ensuite sur ce *mi*. Le pianiste lance un deuxième accord à 9''. Après un court silence, le contrebassiste reprend sa ligne de basse (*sol-mi*) à 14'', et se stabilise à nouveau sur *mi* à 17'' ; un troisième accord de piano arrive à 21''. À 25'', le contrebassiste transpose sa ligne de basse autour de la tierce *do-la*. Le pianiste commence presque aussitôt une ligne descendante (pseudo-swinguée) commençant par un *do#*. Après une levée (*fa* à 34''), on observe une sorte de résolution commune à 35'' sur un *sol* (quinte *sol-ré* au piano, début de la ligne de basse sur *sol* à la contrebasse). Mais le contrebassiste quitte sa ligne pour se figer autour de *mi-mib* une octave plus haut. Du coup, le pianiste répète également son geste précédent (le *fa* en levée suivi d'un accord) à 40''. La contrebasse ramène, dans un geste conclusif, l'intervalle *sol-mi* ; et un dernier *sol* de piano interrompt définitivement l'improvisation.

Prise 2 : Le même geste pianistique, très exactement, ouvre la deuxième prise. S'ensuit la même ligne de basse, mais le *mi* n'est pas donné tout de suite, et le tempo semble plus rapide. Dès que le contrebassiste fait mine de se stabiliser sur le *mi* (à 6''), le deuxième accord de piano intervient aussitôt (à 7''). Le contrebassiste redémarre la ligne *sol-mi* à 13'' et le troisième accord de piano arrive à 17'' ; le contrebassiste reste alors sur le *mi* à partir de 18''. La phrase de piano pseudo-swinguée (qui commence sur *do* cette fois) arrive à 24'', immédiatement suivie par la ligne de basse transposée sur *do*. La levée de piano (sur *fa*) suivie d'un accord arrive à 30'' ; celle-ci restant sans effet, il la recommence à 34''. Cette fois-ci, le contrebassiste revient sur *mi*. Un petit flou s'ensuit : le

[278] Toutes les improvisations mentionnées ci-dessous se trouvent dans le CD-Rom au format MP3 dans le dossier « /Proto-expérimentations/Résultats/Protocole 2/ ».

contrebassiste répète son *mi*, et le pianiste son accord, avant un silence assez long (à 44''). À 48'', la contrebasse revient et s'installe très rapidement sur le *mib* à l'octave supérieur, *mib* imité par le pianiste à 56''. Le contrebassiste conclut la pièce par une cadence presque identique à la première prise (sur *sol-mi*) à 1'03''.

Comparaison : L'improvisation originelle était relativement simple et donc plutôt bien mémorisée par les deux musiciens. On peut remarquer plus particulièrement qu'un musicien qui a initié une rupture ou un contraste se souvient assez bien de son geste : c'est bien sûr vrai des gestes inauguraux et conclusifs (arpège de piano et cadence de contrebasse) mais aussi des éléments internes contrastants (par exemple passer d'un jeu en accord à une ligne mélodique au piano, ou le saut d'octave à la contrebasse). Autre point très notable : dans la deuxième version, les éléments qui se répondent n'interviennent pas toujours « dans l'ordre », mais l'un appelle toutefois correctement l'autre, ce qui indique sans doute une certaine prégnance cognitive de ces éléments d'articulation : ainsi dans la deuxième version, la petite phrase de piano amène la transposition de la ligne de basse, alors que c'était l'inverse dans la première version ; mais ce qui importe, c'est que les deux fonctionnent ensemble pour les musiciens (ou pour le dire autrement, que l'un appelle l'autre). Même chose pour le lien entre le troisième accord de piano au début et la stabilisation de la contrebasse sur le *mi*. En revanche, les éléments générés par association par similitude sont soumis à un flou bien plus grand : par exemple, la première ligne de basse (qui propose des variations sur un intervalle de base) dans la deuxième version, qui n'est qu'une réplique très approximative de la première version ; ou les dernières interventions de piano dans la première version (répétitions de ce qui précédait) qui disparaissent dans la deuxième version.

2) Improvisation 2_B (Saxophone-Voix) :

Prise 1 : le saxophoniste ouvre l'improvisation avec un court motif se terminant sur *mib*. La voix entre sur un *ré* mais va vite vers le *fa* avant de résoudre sa phrase sur *mib* (à 6''). Le saxophone reprend une variante de son motif à 7''. À 14'', la voix fait un *sol* un peu faux, et le saxophoniste y répond par un *mi bécarre* ; les résolutions se font à 17'' sur *fa* et *mib* respectivement. À 22'', la voix quitte l'émission bouche fermée sur une nouvelle phrase qui va au *sol* : le saxophoniste introduit à nouveau un *mi bécarre* (25''), et passe par le *réb* (30'') avant de résoudre sur *mib* (33''). Le saxophoniste tourne autour de *mi bécarre* à 35'', et s'éloigne progressivement de la polarisation ; la voix semble suivre cela en passant par un *solb* un peu haut (à 47''), avant de revenir sur *fa* à 49'', ce qui conduit le saxophone à redonner son motif initial (à 50''). Les deux musiciens tournent ensuite autour de cette « grosse note » *mib-fa*. Un crescendo commence à 58''. L'ambitus s'élargit à la voix (*solb-lab-solb* à 1'10'') tandis que le saxophoniste augmente la densité de ses interventions (toujours autour de *mib*). Finalement, à 1'16'', dernière phrase à la voix qui monte jusqu'au *sib*, sur un *mib* aigu de saxophone. Les deux musiciens énoncent une quinte juste à 1'23'' en guise de geste conclusif.

Prise 2 : La voix commence cette prise par un *do*, suivie par le saxophone sur un *mib* (précédé par quelques bruits de clés). La voix rejoint progressivement le *mib*. Quand elle y arrive (à 17''), le saxophoniste passe sur *mi bécarre* et la voix, presque immédiatement sur *réb* (un peu haut). La voix atteint le *solb* à 21''. Le saxophone reste sur le même arpège, parfois à l'octave supérieure, en va-et-vient ; il introduit à nouveau un *mi bécarre* à 32'' et à 41'', pousse jusqu'au *fa*, mais revient toujours sur *mib*. À 1'20'', la voix est sur *mib* et le saxophone commence à conduire un crescendo. La voix bouge un peu avant de se stabiliser sur *réb* à 1'25''. Le crescendo du saxophoniste devient très important à 1'30'' : s'y ajoutent des octaviations et la densification des interventions. La voix commence une phrase *mib-fa-solb-lab-fa* à 1'40'' ; et la phrase finale *fa-lab-sib* à 1'52''. La quinte étant atteinte, le saxophone passe à l'octave supérieure à 2'00'', et la musique s'éteint à nouveau sur cet intervalle.

Comparaison : Le moins que l'on puisse dire, c'est que la mémorisation n'est que très imparfaite, et ce malgré le peu d'éléments présents dans l'improvisation originelle. En fait, on peut corriger cette première impression dès maintenant : c'est sans doute en raison du peu d'éléments différenciés contenus dans l'improvisation de départ que la deuxième prise est si approximative. À cela, on peut ajouter la difficulté du jeu quasi-continu des deux musiciens. Le fait que la voix commence la deuxième prise montre bien la réduction qui vient d'être faite de l'improvisation à une grande « méditation » autour de *mi bémol*, sans souci des articulations internes. On notera : que le geste conclusif est bien reproduit (l'ouverture de la voix jusqu'au *sib*, l'intervalle de quinte conclusif, le saxophone dans l'aigu) ; qu'une des articulations de la première version (l'introduction de la première dissonance, le *mi bécarre* de saxophone, en réponse à une intonation approximative de la chanteuse) trouve un équivalent satisfaisant dans la deuxième version (le dissonance commune à 17'', dont le *mi bécarre* au saxophone) ; et que le saxophoniste reprend son geste de crescendo sur le motif initial vers la fin de l'improvisation. En revanche, un événement aussi important que la dépolarisation du discours autour de 36'' dans la première version est absent de la seconde version. Mais l'essentiel des prises de décision contrastantes est tout de même préservé (dissonance, crescendo).

3) Improvisation 2_C (Piano-Batterie) :

Prise 1 : L'improvisation commence par un très léger coup de caisse claire (avec balais), auquel le piano répond par un arpège dans l'aigu du piano. S'ensuit un jeu de questions-réponses, le piano étant clairement polarisé autour de *fa*. À 23'', le pianiste passe à des *pizzicati* sur les cordes du piano ; quelques interventions de caisse claire et de charley entretiennent la résonance. Un coup *forte* sur une corde grave à 34'' conduit le batteur à plus d'intensité. Le pianiste lance, toujours autour de *fa*, un développement avec un débit clair ; une pulsation commune s'installe à 53'', même si celle-ci est parfois un peu vacillante. Le pianiste revient à un jeu en *pizzicato* à 1'07'', suivi d'un nouvel impact dans le grave. Le batteur s'insère à nouveau dans la résonance (toujours les balais sur caisse claire). À 1'20'', le pianiste commence un jeu en accords (utilisant la troisième pédale), soutenu par un jeu plus ouvert à la batterie. Le motif rythmique (court-long-court-long) de la batterie à 1'35'' est repris en

imitation par le piano (sur des quintes superposées) à 1'39''. La densification (avec des effets de valeur ajoutée) s'interrompt sur un signal interruptif très sec de batterie à 1'46''. Un nouveau développement commence au piano à 1'49'', évoluant vers un grand pic collectif d'intensité : un brouillé de pédale dans le grave à 2'05''. Le geste conclusif est une grande descente d'accords, comme des cloches, à 2'17''. Un *pizzicato* dans le grave à 2'24'' suivi par quelques impacts de batterie (sur les cymbales) marque la fin de l'improvisation, la pédale forte du piano se relevant progressivement.
Prise 2 : Un arpège presque identique à celui de la première prise répond au signal de caisse claire inaugural. Le jeu de questions-réponses se met en place, le piano toujours dans l'aigu, la batterie toujours en légères interventions. Le discours du pianiste n'est néanmoins pas polarisé ; et c'est beaucoup plus long que la première fois. On note à 39'' l'importance de l'intervalle de quinte, le passage fait un peu penser d'ailleurs à l'étude *Cordes à vide* de Ligeti ; s'ensuit un jeu brouillé dans l'aigu du piano. À 55'', le pianiste passe à des *pizzicati* sur les cordes du piano ; et le coup forte dans le grave amène de nouveau à une réponse de batterie plus intense. La batterie est laissée à elle-même pendant quelques secondes. À 1'24'', les quintes superposées en accords font leur apparition. À 1'47'', le pianiste revient aux *pizzicati* sur les cordes. Le batteur lance un signal rythmique ternaire court-long. La densification se fait à nouveau sur un discours en quinte avec des effets de valeur ajoutée. Un trait virtuose sur toute l'étendue du piano conduit au brouillé de pédale dans le grave à 2'21'' sur lequel la batterie redouble d'intensité. A 2'35'', un dernier impact dans le grave et quelques impacts de batterie signent la fin de la deuxième prise (avec la pédale relevée à nouveau progressivement).

Comparaison : L'improvisation originelle était bien plus longue (2'30'') que ce que nous avions demandé. Cela a sans doute rendu la tâche de restitution difficile encore que le résultat soit globalement très honorable. Encore une fois, les césures formelles sont très bien ancrées : les gestes inauguraux et conclusifs sont vraiment similaires ; les articulations entres les deux improvisateurs, comme le jeu des questions-réponses au début, ou le signal court-long de batterie qui amène un jeu avec des effets de valeur ajoutée au piano, ou les interventions de batterie dans la résonance des graves du piano, sont présentes dans la deuxième version ; à l'échelle individuelle, les gestes interruptifs sont très bien mémorisés (les deux passages du pianiste dans les cordes du piano) ; et l'évolution dynamique globale (essentiellement le grand crescendo final) est respectée. Bien sûr, dans une improvisation un peu développée comme c'est le cas ici, on remarque de manière encore plus flagrante à quel point tout ce qui est généré par association par similitude est peu mémorisé, comme en témoignent, entre autres, les premières interventions de piano après le geste inaugural…

4) Improvisation 2_D (Alto-Guitare) :

Prise 1 : L'alto commence *da lontano* et rejoint presque immédiatement le guitariste sur un trémolo autour de *do*. Des cordes à vide *sforzato* apparaissent à l'alto, en guise d'accents, puis dans un jeu d'échanges avec des accords de guitare à partir de 18''. À 20'', la guitare passe à l'octave supérieure ; du coup, l'alto commence une ascension progressive, bientôt suivi par la guitare à 25'', jusqu'à ce que ce dernier brise le mouvement par quelques harmoniques à 37''. Le guitariste revient au *do* medium à 39'' et les échanges d'accents avec l'alto reprennent. Un claquement soudain à l'alto (quelque chose de cassé, probablement) conduit le guitariste à s'arrêter brusquement, sur un *do* qu'il laisse résonner.

Puis le flux reprend mais avec des polarisations mouvantes (*sol-lab* à 1'09'', *si-do* à 1'15'' pour la guitare par exemple). Le guitariste commence un ralenti à 1'21'' (suite à un « ratage » technique) sur *do* (tandis que l'alto est arrivé sur *fa*) suivi d'une descente chromatique. Le mouvement machinique recommence progressivement sur *sol* ; dès que l'altiste entend cela, il lance à nouveau un *pizzicato* de cordes à vide (à 1'34'') ce qui entraîne un nouveau jeu d'échanges d'accent. À 1'41'', le tempo initial revient (les deux musiciens étant toujours autour de *sol*). À 1'45'', l'altiste revient sur *do*, suivi par le guitariste à 1'52''. La résolution étant accomplie, l'improvisation s'éteint assez rapidement.

Prise 2 : Le début se fait immédiatement sur le trémolo autour de *do* (l'alto commençant), à un niveau dynamique un peu plus soutenu que la première fois. Dès 7'', le jeu des échanges d'accent commence (encore une fois par des *pizzicati* de cordes à vide). L'alto quitte le *do* à 13'' et commence une ascension progressive vers l'aigu. À 17'', le guitariste y répond en passant à l'octave supérieure ; mais à 22'', il commence lui aussi un mouvement ascendant. Il initie un ralenti (d'abord sur un *ré*, puis sur un *sol*) à 37'' ; mais l'altiste détend à peine le mouvement, et reprend presque tout de suite le tempo à 40''. À 48'', l'altiste est revenu sur *do*, tandis que le guitariste, suite à une descente progressive, est autour de *sol*. Les échanges d'accents reprennent à 53''. À 59'', c'est le début d'un nouveau mouvement ascendant, initié par le guitariste. À 1'01'', le guitariste semble vouloir ralentir (sur *ré*), mais ceci n'ayant aucun effet sur l'altiste, il reprend aussitôt le mouvement ; mais c'est pour mieux recommencer à 1'06'', cette fois avec succès. On reconnaît la descente chromatique qui s'ensuit (au départ d'un *ré*), imitée ici par l'altiste. Quelques échanges d'accents bruiteux (percussions à l'alto, sons complètement étouffés à la guitare) interviennent dans cette période. À 1'20'', les deux instrumentistes reprennent simultanément le tempo, d'abord sur *do*, mais la polarisation est vite quittée. Le *do* réapparaît à l'alto, comme un enrichissement (*arco*) des *pizzicati* (*ré-la*) de cordes à vide : le *do* n'est donc plus pour le trémolo mais pour les accents. À 1'40'', le guitariste revient autour de *do*, suivi par l'altiste à 1'41'' (bien que le *do*# soit aussi fort présent chez lui). Une fois qu'il n'y a plus que ce trémolo sur *do* (plus d'accents) chez les deux musiciens, un dernier soufflet initié par l'alto à 1'53'', sert de geste conclusif : la musique s'éteint sur des *do* énoncés quasi-simultanément, et en ralenti.

Comparaison : La deuxième prise, assez proche de la première, atteste de la réussite de la mémorisation. On remarque néanmoins (mais c'est tout à fait normal étant donnée la consigne) que les choses sont beaucoup moins naturelles, plus pressées, dans la deuxième version (le début, par exemple, qui laisse à entendre tout de suite sa dramaturgie dans la deuxième prise, alors que dans la première, les choses se mettent en place bien plus progressivement). Cela étant dit, la plupart des articulations formelles de la pièce sont correctement restituées : le début et la fin ; le lien entre le passage à l'octave supérieure de la guitare et la montée progressive de l'alto (présents dans l'ordre inverse dans la deuxième prise) ; les deux ralentis initiés par le guitariste (le premier très bref, le deuxième plus large, dans les deux cas) ; la polarisation mouvante à l'issue du premier ralenti… Encore une fois, c'est ce qui est généré par association par similitude qui souffre le plus d'approximation : par exemple tous les jeux d'échanges d'accents…

5) Improvisation 2_E (Voix-Trompette) :

Prise 1 : La voix débute de manière très énergique, enchaînant les courtes interventions, immédiatement suivie par la trompette (l'attaque est d'ailleurs presque simultanée, ce qui dénote assez clairement une respiration commune). À 2'', la trompette tourne autour de l'intervalle *si-do*. La voix s'arrête de 6'' à 8'' : elle reprend par un son très aigu, repris en imitation par la trompette à la fin de sa phrase à 10'' (signal interruptif clair, d'ailleurs, car la chanteuse s'arrête également). Après la respiration commune (à 11''), le trompettiste reprend avec une phrase descendante que la chanteuse ponctue de quelques consonnes explosives. À 16'', la nouvelle pause commune est brisée par le trompettiste : s'ensuivent des interventions très fusionnées, notamment au plan dynamique et morphologique. À 24'', la voix relance le discours avec des sons beaucoup plus doux, devenant rapidement chuchotement, sur lesquels le trompettiste prend le temps de poser une phrase lyrique. Dès que la voix n'est plus qu'un grognement grave (à 27''), le trompettiste interrompt la phrase par un signal ascendant de trois notes. À 30'', le trompettiste propose une nouvelle texture, avec beaucoup de souffle. À 32'', la voix entame un babil continu, bientôt rejoint par le discours lui aussi dense et continu de la trompette. À 41'', la chanteuse interrompt cette densification par la même série d'impacts vocaux qu'au début de l'improvisation ; puis elle retourne au babil dans le grave à 43''. Un diminuendo collectif s'ensuit, tandis que le trompettiste descend progressivement. Un son de voix très explosif, « pohh », conclut la pièce.

Prise 2 : Le début est très similaire à la prise précédente : explosions énergiques à la voix et trompette en incises, avec une possible polarisation autour de *fa* (vers 7''). Après une respiration commune à 12'', commence un jeu beaucoup plus pointilliste visant à la simultanéité des impacts. À 19'', le trompettiste passe dans l'aigu avec une texture relativement nouvelle ; mais il abandonne rapidement celle-ci pour des notes courtes et graves, la voix étant sur des grognements graves. À 30'', le grognement devient continu, presque babil ; le trompettiste adopte lui aussi un discours continu à 32'' ; mais le tout n'a pas vraiment une direction unie (ni dynamiquement, ni par les hauteurs). À 39'' reviennent les explosions de voix du début ; mais le trompettiste ne suit pas immédiatement, d'où sans doute un certain malaise. Il n'arrive qu'à 41'', avec une note relativement piano. À 42'', les deux musiciens émettent un son presque simultanément ; s'ensuivent un bref silence et quelques interventions pointillistes, avant le diminuendo et le tassement dans le grave communs à 45''. Un son de voix explosif, « kahh », conclut la pièce.

Comparaison : la restitution de l'improvisation initiale a été très difficile. En effet, en dehors d'une atmosphère globale, on peut dire qu'il n'en reste pas grand chose. Pourquoi ? D'abord parce qu'il s'agit d'une improvisation en un seul bloc, où quasiment tout est généré par association par similitude par rapport à ce qui précède. Ensuite, la multiplication des césures et des arrêts fragmente fortement l'improvisation : d'où le paradoxe d'une improvisation à la fois très monolithique et très fragmentée (faite d'une succession de petites interventions). La multiplicité de prises de décision sous-jacentes à ce type d'improvisation rend l'exercice de mémorisation très difficile, ce qui semble évident ici. Ceci explique par exemple qu'un des rares effets de contraste présents dans la première version (à 24'', avec la phrase lyrique de trompette) passe à l'as dans la seconde ; ou que les relances, réparties de façon homogène entre les deux musiciens dans la première version, soient presque toujours du fait de la chanteuse dans la deuxième version. Quelques éléments formels sont néanmoins préservés : le

début (y compris la polarisation des interventions de trompette) et la fin, bien sûr ; les contrastes forts que sont : la grande phrase continue, d'abord, elle-même interrompue par le retour des impacts vocaux initiaux ; et le jeu très fusionnel (visant à la simultanéité) qui marque certaines sections de la première moitié de l'improvisation.

6) Improvisation 2_F (Hautbois-Batterie) :

Prise 1 : Le batteur ouvre l'improvisation, avec un jeu sur les bords des toms, suivi très vite par le hautbois, et ses phrases courtes où abondent les notes répétées. La batterie s'arrête soudainement à 15'', laissant le hautboïste à lui-même : celui-ci se fige sur un *la*, qu'il ralentit progressivement. Il commence une nouvelle phrase à 20'' (où les notes répétées ne sont plus structurantes) ; à 28'', il se fige encore sur un *do#* répété en ralentissant. Le batteur profite du mouvement cadentiel pour revenir à 30''. À 36'', il installe un ostinato (qui découle directement des quelques interventions précédentes). À 46'', le hautbois reste sur un *ré* tenu et le batteur brise son ostinato, pour finalement s'arrêter à 48''. Après une courte respiration à 53'', les deux instrumentistes reprennent : le hautbois plus détendu et chanté, la batterie utilisant maintenant grosse caisse et cymbales. Après un début autour du motif *ré-mib-lab*, le hautboïste revient à des phrases plutôt courtes. Pendant ce temps-là, la batterie augmente clairement l'énergie du discours ; à 1'21'', le hautboïste rejoint ce mouvement avec des guirlandes de notes dans l'aigu. Il s'arrête à 1'30'' sur un *si* grave qu'il tient, laissant la batterie redoubler d'intensité. À 1'39'', le batteur revient à un jeu sur le bord des toms, conduisant le hautboïste à revenir à des notes répétées. À 1'48'', le hautbois se fige sur des *fa#* répétés en ralenti ; le batteur suit également ce ralenti. Les deux musiciens terminent simultanément, grosse caisse et cymbales venant ponctuer le dernier *fa#*.

Prise 2 : Les mêmes sons de percussions commencent cette prise, suivis par le hautbois, toujours en phrases courtes et notes répétées, mais avec toutefois un choix de hauteurs fort différent. Le hautbois s'arrête brusquement à 21'' : du coup, la batterie s'arrête elle aussi à 23'', pour laisser le hautbois revenir seul. Il reste simplement sur un *ré* répété. Après un silence à 37'', la batterie reprend à 39'', avec un peu de toms. Le hautbois est toujours sur des phrases courtes avec beaucoup de notes répétées. Des *fa#* répétés à 50'' amènent un ostinato de batterie à 51'', ostinato beaucoup plus squelettique que dans la première prise. À 56'', le hautboïste commence déjà les guirlandes de notes dans l'aigu, mais il s'arrête à 1'02''. Quand il reprend à 1'08'' sur un *fa* longuement tenu, la batterie quitte immédiatement l'ostinato très sec pour introduire les cymbales et la grosse caisse. À 1'16'', le hautbois quitte le *fa* ; la batterie commence aussitôt à densifier son jeu, ce qui entraîne le retour des guirlandes dans l'aigu. Il s'arrête (suite sans doute à une difficulté technique) à 1'21'' et revient sur un *fa#* à 1'25'' : la batterie a alors un jeu quasiment pulsé en dessous. Le hautbois s'arrête à 1'41'' et revient à 1'44'' avec ses guirlandes. S'ensuit le climax de l'improvisation. À 1'55'', la batterie initie un ralenti. L'improvisation se finit avec, à 1'59'', deux *fa* répétés de hautbois et, à 2'00'', un coup de grosse caisse accompagné d'une cymbale.

Comparaison : Malgré la durée assez longue de la première prise, les improvisateurs réussissent une assez belle restitution. Comme d'habitude, on remarque que toutes les prises de décision impliquant certaines conséquences formelles sont bien mémorisées : les gestes inauguraux et conclusifs ; l'installation de l'ostinato ; le changement d'orchestration à la batterie… On note encore une fois que les différentes liaisons entre les deux instruments, qui correspondent souvent aux articulations formelles, sont bien conservées, même si les éléments

apparaissent parfois dans l'ordre inverse de l'exposition originale : ainsi le premier arrêt de batterie et le hautbois qui reste seul sur une note répétée ; ou la densification successive du jeu des deux musiciens dans la deuxième partie ; ou le lien entre la mise en place de l'ostinato et le fait que le hautboïste se fige sur une hauteur… Enfin, mais cela découle directement des points précédents, la forme globale de l'improvisation est reproduite de manière assez fidèle (avec trois sections bien identifiables). Mais tout ce qui est de l'ordre du développement (d'un discours) n'est reproduit que très approximativement.

7) Improvisation 2_G (Piano-Batterie) :

Prise 1 : Un glissando ascendant dans les cordes du piano inaugure l'improvisation : la résonance (pédale forte maintenue) est entretenue par le jeu très nerveux de la batterie. À 10'', le pianiste laisse entendre un *la*, avant d'étouffer les cordes avec une de ses mains pour produire quelques rapides bruits de percussions (à 14'') : s'ensuit un petit jeu d'imitation avec la batterie. À 31'', un coup sur une cymbale entraîne un glissando descendant, très *piano*, dans les cordes du piano. À 39'', le pianiste étouffe les cordes graves pour imiter des sons de toms ; le batteur y répond immédiatement en relâchant son charley. À 50'', un dernier coup de cymbale suivi de sa résonance termine l'improvisation.

Prise 2 : Le même glissando ouvre la deuxième prise et la batterie s'engouffre une nouvelle fois dans la résonance. À 11'', on entend un trille sur *la b*, à moitié étouffé, puis un *fa* à 15''. Suivent les bruits de percussion à 18'', la batterie en proposant à nouveau des imitations. À 27'', le batteur lance un coup de cymbale, mais le pianiste reste avec des sons étouffés, comme dans ce qui précède. Du coup, les imitations se poursuivent. À 41'', on entend un très bref glissando descendant dans les cordes du piano, en même temps que le charley qui retombe. Le pianiste semble un peu perdu… Le batteur redonne quelques coups de cymbales à 48'', peut-être en réponse au glissando précédent. À 51'' arrivent les sons de toms dans le grave du piano ; et le charley y répond à 55''. Un très léger coup de cymbale à 1'07'' conclut la prise.

Comparaison : L'improvisation originale était très courte, et assez économe en matériaux, ce qui a donc dû en faciliter la mémorisation. On observe encore une fois que les liaisons et articulations entre les propositions des deux instrumentistes sont bien préservées : le jeu d'imitation au début, les liens entre différents gestes instrumentaux (charley/sons de toms dans le grave du piano ou cymbale/glissando dans les cordes), même si ces gestes ne sont pas toujours présentés dans le même ordre qu'initialement. En revanche, le flou qui règne dans le jeu du piano à partir de 11'' dans la deuxième prise montre bien que ce qui est pensé comme le *développement* d'un geste instrumental ou musical n'est pas vraiment conscientisé, d'où la difficile restitution.

8) Improvisation 2_H (Saxophone-Contrebasse) :

Prise 1 : C'est le contrebassiste qui commence cette improvisation, avec un *fa* en *pizzicato* ; le saxophoniste y répond avec un suraigu (dents sur l'anche, probablement). Un deuxième échange s'ensuit ; au troisième *pizzicato* de contrebasse, le saxophoniste enchaîne, après son suraigu, avec un *la ordinario* (à 9'') qu'il tient. À 12'', le contrebassiste introduit un rythme iambique (sur des *la*), ce qui amène le saxophoniste à terminer son motif : *la-mi-sol-do*. À 16'', nouveau suraigu de saxophone tout de suite suivi par un développement du motif précédent. Le contrebassiste pose deux *fa* en dessous. À 21'', les deux musiciens partent ensemble : le saxophoniste développant encore son motif, le contrebassiste variant son accompagnement. À 28'', le saxophoniste attaque un *fa#*, qu'il tient ; il est suivi par le contrebassiste, qui part également d'un *fa#* (un peu bas) pour finalement jouer avec la tierce *ré#* (bien bas également)-*fa#*. Pendant ce temps-là, le saxophoniste introduit quelques effets de souffle ou de déviation d'intonation sur son *fa#*. À 41'', la résolution du saxophoniste sur *sol* interrompt cette séquence. À 44'', le saxophoniste revient au suraigu tandis que, presque simultanément, le contrebassiste propose à son tour un court motif mélodique. L'improvisation se termine à 48'' par l'émission simultanée d'un suraigu et d'un *pizzicato* (avec en guise de dernier mot le bruit de l'étouffement de la corde).

Prise 2 : Le même *pizzicato* de contrebasse et le même suraigu commencent la prise. Mais tout s'enchaîne bien plus rapidement. À 8'' arrive le *la* de saxophone ; mais celui-ci n'est presque pas tenu. Le saxophoniste s'arrête, sans doute en entendant le *sol#* en *pizzicato* de contrebasse. Un long silence s'installe, plus de quatre secondes ! Il est finalement rompu par un *fa pizzicato*, auquel répondent un nouveau suraigu et tout de suite le développement du motif de saxophone. À 20'', le motif est à nouveau développé, mais avec un *la* grave résonant à la contrebasse. Un nouveau silence s'installe, plus court : à 25'', le saxophoniste prend vraiment la parole, le motif se fait phrase ; on reconnaît en dessous, le jeu du contrebassiste sur la tierce *ré-fa*. Le saxophoniste termine néanmoins cette phrase par un *fa#* tenu quelques secondes. À 38'', il revient au suraigu initial et développe un peu ce signal, sur un *la* grave de contrebasse. Mais à 41'', le saxophoniste réinstalle le *fa#* tenu. À 45'', il revient une dernière fois à des suraigus, accompagnés par des *fa* en *pizzicato* à la contrebasse. Le saxophoniste profite d'une émission simultanée à 48'' pour s'arrêter, laissant le contrebassiste faire un dernier *pizzicato* aussitôt étouffé.

Comparaison : La forme globale de l'improvisation est assez bien restituée par les deux musiciens. Comme d'habitude, les gestes interruptifs ou contrastants sont bien ancrés ; et les propositions des deux instrumentistes s'appellent l'une l'autre (comme le *fa#* tenu de saxophone qui vient avec le jeu sur la tierce à la contrebasse). Et encore une fois, ce qui est très différent, c'est la manière dont se font les développements : ici, on en a un bel exemple avec le développement du motif de saxophone qui va dans une direction assez différente (bien plus narrative) lors de la deuxième prise…

3. Conclusions

Nos hypothèses de départ se sont trouvées largement confirmée par ces résultats. Résumons les quelques acquis dont nous disposons maintenant :

1) La forme générale de l'improvisation, sa *Gestalt*, pourrait-on dire, est presque systématiquement bien restituée par les improvisateurs, ainsi que ses caractéristiques acoustiques et musicales principales. Cela confirme l'existence d'une mémoire à long terme (ou à moyen terme, étant donnée la courte durée de l'improvisation : quoi qu'il en soit, on sort évidemment des terres de la mémoire vive) active dans le temps de l'improvisation : cette donnée est notamment essentielle pour comprendre l'évolution des *objectifs* de l'improvisateur. Cette mémoire est bien sûr simplificatrice, ne retenant que les choses particulièrement saillantes pour les improvisateurs, celles-ci se trouvant donc accentuées dans la tentative de restitution : ainsi, si la première improvisation était polarisée, la seconde le sera encore davantage.

2) Tout ce qui est de l'ordre du développement, de la variation (et que l'on peut donc considérer sous la catégorie de la génération par association par similitude) est assez mal restitué. Cela tend à indiquer deux choses :

a) Quand l'improvisateur entre dans ce type de génération, son attention consciente est plutôt orientée vers le discours de son co-improvisateur, pour effectuer sans cesse les tests de coordination qui lui indiquent s'il peut ou non continuer dans le même genre de développement ;

b) L'hypothèse des allocations d'attention différenciées est confirmée : il existe bien des tâches qui sont déléguées prioritairement aux organes périphériques. Ces tâches sont en grande partie inconscientes, d'où la difficulté qu'éprouvent les improvisateurs à se les remémorer : elles comportent bien sûr l'exécution proprement dite d'un faisceau d'événements, mais aussi, dans une moindre mesure, le processus même de génération par association par similitude. Cela se comprend assez bien intuitivement : une fois qu'un matériau est décidé, c'est principalement sur les habitudes, sur les gestes incorporés, sur les *licks* et autres *patterns* digitaux que l'improvisateur aura tendance à se reposer. Pour le dire encore autrement, dans un développement, ce sont d'abord les doigts qui parlent.

3) À l'inverse, les articulations sont, de manière générale, bien restituées. Il y a deux niveaux à considérer :

a) L'improvisateur prend une décision qui n'est pas une génération par association par similitude. Il introduit donc forcément une articulation forte dans son discours : soit en créant un effet de contraste, soit en créant un effet d'interruption. Ces décisions sont forcément très saillantes pour l'improvisateur. En effet, elles impliquent à la fois qu'un certain seuil de lassitude a été franchi (et donc qu'un signal a été envoyé à l'improvisateur) mais aussi que le musicien fasse appel à sa mémoire à long terme (à sa mémoire des processus) puisque la décision qu'il doit prendre est de type compositionnel. L'improvisateur doit à la fois satisfaire une exigence de renouvellement (pour briser la lassitude) et une exigence compositionnelle (il doit veiller à ce que son articulation soit cohérente par rapport au devenir de l'improvisation). Tout ceci implique une attention soutenue et consciente au moment de la prise de décision. Les interruptions cinétiques, par la re-mobilisation du corps qu'elles impliquent (aller frapper les cordes du piano, dévisser son bec de saxophone, jouer *arco* ou *pizzicato*…) sont encore plus prégnantes : elles ajoutent le poids du corps à la décision compositionnelle ;

b) S'il s'agit d'une articulation collective, comme quand, par exemple, l'un des musiciens répond de manière particulièrement nette à une proposition, contrastante ou non, de son co-improvisateur, la mémorisation fonctionne un peu différemment. En effet, on s'aperçoit que le placement chronologique relatif des deux « parties » de l'articulation (la proposition du musicien A et la réaction du musicien B) n'est pas forcément respecté (autrement dit, dans la restitution, c'est la réaction du musicien B qui peut venir avant la proposition du musicien A) ; en revanche, l'une appelle presque toujours l'autre. Tout se passe donc comme si les musiciens opéraient une cristallisation cognitive de ces deux événements en un événement interactif, certes complexe (comprenant deux éléments), mais unique. Que les musiciens opèrent ce genre de cristallisation ne doit pas nous surprendre, puisque c'est par ce mouvement que peuvent naître, par ailleurs, les points focaux. En effet, rappelons que dans un point focal, c'est la rencontre de plusieurs stratégies musicales qui devient saillante (et ce pour des raisons diverses que nous avons déjà pu exposer).
Ce genre d'événements, qui sont donc des manifestations d'interaction, est particulièrement bien mémorisé par les improvisateurs. Cela signifie qu'ils sont dotés d'une forte prégnance cognitive, ce qui ne doit pas nous surprendre puisque leur fonction articulatoire renvoie encore au problème compositionnel qui anime les musiciens, et donc aux formes conscientes des allocations d'attention.

D/ Protocole III : test de coordination en temps réel (duo différé)

1. Présentation du protocole

Le troisième protocole concerne également un duo d'improvisateurs. Dans la mesure du possible, nous avons essayé de respecter les mêmes conditions que pour l'expérimentation précédente (et ce sera d'ailleurs vrai de tous les protocoles que nous présenterons encore), en constituant des paires d'improvisateurs qui ne se connaissent pas ou peu, et qui n'ont jamais joué ensemble. L'idée de ce protocole est extrêmement simple. Nous plaçons un des improvisateurs en cabine, le second restant quant à lui dans la salle principale. Les deux improvisateurs sont également coiffés d'un casque. La cabine est (presque) acoustiquement hermétique, de sorte que les deux improvisateurs ne s'entendent pas réciproquement quand ils jouent. Les fuites « acoustiques » entre les deux salles, quasiment inévitables dans ce genre de situation, sont de toute façon négligeables puisque l'attention auditive de l'improvisateur est entièrement concentrée sur ce qu'il reçoit dans son casque. Nous expliquons ensuite aux deux improvisateurs ce qui va se passer. Dès que le signal leur en a été donné, les musiciens peuvent commencer à improviser. Mais, bien que commençant plus ou moins simultanément, chacun n'entendra que lui-même au début. Ils doivent donc se considérer (et ce naturellement) en situation de solo, et peuvent développer librement leur discours. Néanmoins, nous leur indiquons qu'à un moment donné (moment qui n'est pas précisé), ils s'entendront l'un l'autre dans leurs casques : et il ne sera alors plus question d'un solo, mais bien d'un duo. Le protocole n'est pas très compliqué à réaliser : un interrupteur permet d'opérer automatiquement le changement dans le mixage audio reçu par chacun des improvisateurs dans son casque. Nous n'avons pas nous-mêmes déterminé en amont à quel moment ce changement devait intervenir. L'instant de la « bascule » a été décidé au coup par coup, en fonction du rapport entre les discours des deux improvisateurs. En particulier, nous avons essayé de privilégier les moments où les discours des musiciens étaient vraiment disjoints ou autonomes, pour que le passage des « solos » au duo n'apparaisse pas trop naturel !

L'hypothèse que nous faisons est la suivante : **les musiciens vont se coordonner très rapidement, mais cette coordination aura tendance à être asymétrique, c'est-à-dire qu'un seul des musiciens va saisir un élément saillant dans le discours de l'autre improvisateur pour l'intégrer à son propre discours et unifier ainsi les deux « solos ». Cette intégration pourra aussi prendre la forme d'une interpolation plus ou moins**

progressive. Enfin, les improvisateurs essayeront de mettre en place deux schémas d'interaction privilégiés : l'imitation réciproque ou le rapport « soliste/accompagnateur ».

Ce protocole se veut une abstraction d'une situation courante en improvisation collective libre : un musicien se trouve absorbé par le développement de son discours, tellement absorbé (par exemple parce qu'il réalise quelque chose de très périlleux et d'assez inédit techniquement) qu'il perd quelque peu le contact auditif avec le reste du groupe ; quand ce contact se rétablit, il se rend compte qu'une nouvelle idée est apparue, idée à laquelle il souhaite s'intégrer. Néanmoins, il ne peut quitter soudainement son discours, sous peine d'en détruire, et d'en nier *a posteriori* la cohérence. Il va donc tenter d'intégrer progressivement cette idée à son discours précédent, jusqu'à ce qu'il ne reste plus rien du discours en question.

Les musiciens qui se livrent à cette expérimentation se retrouvent clairement dans cette situation, puisque nous leur donnons aussi comme consigne qu'ils ne doivent pas s'arrêter au moment où ils perçoivent l'autre improvisateur, que le jeu doit être continu (bien entendu, rien n'est dit sur les modalités de passage des solos au duo ; tout ce que nous indiquons aux musiciens, c'est que quand s'opère la « bascule », ils *jouent* en duo). Il est donc possible d'étudier de manière assez précise les stratégies de coordination et d'interpolation utilisées par les improvisateurs à partir de l'instant *t* de la bascule. Une autre donnée analysable est la durée de la « transition » entre l'état de solo et l'état de duo : le passage de l'un à l'autre est-il immédiat ? Ou au contraire très progressif ? Peut-on faire un lien entre la durée de cette transition et le type de stratégies musicales utilisées par les improvisateurs dans les instants qui précèdent *t* ? L'analyse des résultats devrait permettre d'éclairer quelques unes de ces questions.

Une variante intéressante de cette expérience serait de réaliser la manipulation en partie inverse. Les musiciens commencent à improviser ensemble, puis se retrouvent soudainement isolés, et enfin s'entendent à nouveau. Cela donnerait sans doute des résultats très intéressants à examiner… En particulier, on pourrait voir très concrètement les stratégies utilisées par les musiciens pour rendre leur discours autonome et auto-suffisant lors du premier changement d'état. La portée pédagogique d'un tel protocole n'est pas non plus à négliger !

2. Résultats

Neuf duos ont participé à ce protocole, dans les conditions décrites ci-dessus. Notons que trois de ces duos se sont livrés à deux essais successifs de cette expérience : l'un de ces enregistrements est inutilisable suite à un problème technique ; pour les deux autres duos, nous présentons les deux versions successives[279].

1) Improvisation 3_A (Piano-Saxophone) :

Les improvisateurs se sont entendus l'un l'autre autour de 2'49''. Comme demandé, les deux musiciens avaient un jeu de type « solo » auparavant. Pour le pianiste, cela s'est traduit par un jeu extrêmement virtuose et concertant, assez dense, multipliant les couches sonores ; le saxophoniste a quant à lui saisi l'occasion de ce solo pour faire un saut très exploratoire dans l'inconnu, tentant de découvrir de nouveaux modes d'émission.
L'effet produit par le changement de mixage est assez clair. **Le pianiste, qui avait un jeu très mobile, se fige quelques secondes sur un même tremolo, comme pour se mettre immédiatement en position d'accompagnement (établir une texture stable à même de supporter une prise de parole plus « solistique ») et introduire une claire différenciation des plans sonores.** Comme le saxophoniste reste au contraire sur une seule note, et même qu'il s'arrête, le pianiste reprend un discours mélodique, dans le grave du piano. Le saxophoniste va commencer à répéter un *sol* (à 2'58''), en crescendo ; le pianiste le rejoint (*mi* répétés de 3'03'') : c'est là que s'opère vraiment la jonction des deux musiciens. **S'ensuit une séquence très énergique où les deux instrumentistes sont dans une optique de fusion des discours, sur des éléments itératifs (trémolo ou multiphoniques tenus).** Notons que cette fusion s'opère sans que les musiciens aient changé fondamentalement la nature (ou la texture) de leur discours : il n'y a pas d'éléments musicaux véritablement nouveaux introduits à ce moment-là. L'improvisation se développe ensuite pendant plus de quatre minutes mais, pour intéressante qu'elle soit, il n'est pas utile de considérer la suite en détail.

2) Improvisation 3_B (Piano-Saxophone) :

Les improvisateurs se sont entendus l'un l'autre autour de 2'04''. Le pianiste a développé un discours très harmonique, aux mélodies évoquant quelque folklore imaginaire ; le saxophoniste a quant à lui alterné entre un discours exclusivement bruitiste (bruits des clés du saxophone) et un jeu avec l'embouchure du saxophone. Deux univers très éloignés, donc.
La première réaction des deux musiciens au moment du changement de mixage semble être une réaction d'attente. Le pianiste termine clairement sa phrase, puis garde la résonance dans la pédale ; le saxophoniste quitte ses notes répétées pour un son continu, d'abord en *glissando* avant de se stabiliser. Puis le saxophoniste, profitant du silence du pianiste (et y voyant peut-être une invitation) se met clairement en avant, en introduisant des sons chantés dans son saxophone (nouvel élément). Le pianiste se contente, pour le soutenir, d'un accord et de quelques notes éparses (quinte *mi-si*) dans l'aigu (le jeu s'est donc considérablement raréfié et « dé-mélodisé »). Le retour des bruits de clés du saxophone à 2'22'' conduit le pianiste à quitter le monde harmonique et tempéré du clavier pour pénétrer directement à l'intérieur du piano (nouvel élément**). On passe donc par une phase très nette de fusion des discours, surtout quand respirations et élans dynamiques communs commencent à faire leur apparition (vers 2'40'').**

[279] Toutes les improvisations mentionnées ci-dessous se trouvent dans le CD-Rom au format MP3 dans le dossier « /Proto-expérimentations/Résultats/Protocole 3/ ».

Quelques remarques sur l'apparition des « nouveaux » éléments : l'élément introduit par le saxophoniste (le chant directement dans l'instrument) est presque tout de suite rejeté ; le pianiste introduit un nouvel élément (bruitiste) dans son discours pour établir clairement la fusion avec le saxophoniste : mais quand cette fusion est établie, il revient assez péremptoirement à son jeu harmonique initial (à 3'07''). Et le saxophoniste revient également au mode de jeu précédent (notes répétées dans l'embouchure, à 3'24''). Il est donc très amusant de constater que la musique n'est pas extrêmement différente, du moins dans ses éléments, à 1'40'' ou à 3'20'' ! Mais entre les deux, les musiciens ont clairement manifesté leurs intentions coordinatrices : d'abord en cherchant un rapport soliste-accompagnateur (très vite abandonné) ; puis en tentant de fusionner leur discours dans un monde bruitiste.

3) Improvisation 3_C (Piano-Contrebasse) :

Les improvisateurs se sont entendus l'un l'autre autour de 45''. Là encore, le jeu des deux musiciens était extrêmement différencié : un discours très sec, nerveux, rapide et rythmique à la contrebasse ; et au contraire, un discours assez lent, large, mélodico-harmonique, profitant pleinement des capacités résonantes de l'instrument, au piano.
L'effet du changement de mixage est assez audible. Le pianiste maintient ses accords dans le registre grave : et des arpèges harmoniques remplacent le discours plutôt mélodique. Quant au contrebassiste, il ralentit légèrement son débit ; mais plus remarquable encore, même si son discours faisait largement la place à des notes répétées de manière insistante, ici une polarisation semble s'installer pour un temps beaucoup plus long.
En fait, c'est autour d'un *do#* que les musiciens se retrouvent : celui-ci apparaît d'abord à la basse du piano à 44'' ; puis le contrebassiste, après être resté sur un *fa#* (un peu bas), résout la tension en amenant un premier *do#* à 48''. La coordination se fait donc clairement harmoniquement, autour d'un accord de La Majeur avec sixte ajoutée**. Il est également intéressant que les musiciens restent sur cet accord pendant un peu plus de dix secondes, ce qui contraste nettement avec la précédente fréquence de renouvellement des événements.** Il y a comme un besoin de lever toute ambiguïté et d'installer, au sens propre, une période de quasi-fusion des discours (même si ici, les énergies des deux musiciens restent très distinctes, héritage direct de leurs attitudes précédentes).
Encore une fois, il est intéressant de constater qu'une fois cette séquence achevée, les discours des musiciens redeviennent assez divergents : le pianiste revient, comme au début, à un discours mélodico-harmonique qui semble suivre sa logique propre ; tandis que le contrebassiste s'obstine pendant un temps sur ce *do#* (ajoutant également d'abord *fa*, puis *la*). Et les énergies semblent toujours aussi peu connectées (sauf vers la fin, avec un ajustement dynamique de la contrebasse assez notable vers 1'30'').

4) Improvisation 3_D (Contrebasse-Batterie) :

Les improvisateurs se sont entendus l'un l'autre autour de 1'21''. Les solos précédents sont assez différenciés (encore que leur superposition fonctionne assez bien !) : même si tous deux suivent une courbe dynamique globale semblable (accroissement de la tension et de l'intensité), la contrebasse développe son discours sur un temps assez lent (beaucoup d'espace entre chaque note), pendant que la batterie a un jeu beaucoup plus dense (plus de monnayage), sur un tempo globalement plus rapide.
On entend très clairement les effets du changement de mixage : tout d'un coup, c'est en effet une véritable section rythmique contrebasse-batterie qui apparaît. Le contrebassiste commence par répéter le court motif en doubles-cordes qu'il était en train de faire au moment du changement. À la deuxième répétition, le batteur est avec lui (à 1'25''). Notons qu'une fois ce tempo commun établi, les musiciens vont encore répéter deux fois le motif cristallisé, avant de développer leur improvisation à partir de celui-ci. La stase proprement dite dure environ dix secondes. La deuxième chose à noter, c'est que le batteur diminue presque immédiatement la densité de son jeu, et

ajuste sa dynamique à celle du contrebassiste (très audible dès 1'22''). Il opère donc une clarification dans la hiérarchie des discours en se plaçant plutôt en position d'accompagnateur (ce qui se remarque bien dans la manière dont il suit de près tous les élans dynamiques proposés par la contrebassiste, et dans la manière dont il y répond). Le magnifique coup de cymbale, parfaitement synchrone avec la dernière note de contrebasse, montre à quel point le batteur est à l'écoute dans sa manière d'environner, de manière extrêmement contrapuntique, le discours du contrebassiste.

5) Improvisation 3_E (Hautbois-Batterie) :

Les improvisateurs se sont entendus l'un l'autre autour de 1'19''. Le hautboïste a développé une ligne mélodique structurée par des groupes de trois notes répétées ; le batteur part d'une simple figure uniquement sur les toms et la développe en introduisant permutations et déplacement d'accent.
Là encore, le changement de mixage produit un effet assez net. On remarque la chose assez subtilement chez le batteur, qui introduit tout d'un coup le charley, jusqu'ici absent de son discours ; c'est beaucoup plus évident chez le hautboïste qui change la nature de son discours à 1'23'' : les notes répétées disparaissent pour laisser place à une sorte de développement motivique plus continu, polarisé autour de *do*. **On observe encore la manière dont les instrumentistes installent la coordination en répétant certains éléments : le batteur, en fonctionnant avec des quasi-*ostinati* ; le hautboïste en polarisant tout d'un coup son discours, la note polaire (*do*) finissant même par devenir le seul élément de son discours (vers 2'20'').** Il faut noter également la synergie qui s'opère dans le sens d'une augmentation progressive de l'intensité et de la tension (due également à l'obstination des répétitions).

6) Improvisation 3_F (Contrebasse-Saxophone) :

Les improvisateurs se sont entendus l'un l'autre autour de 2'31. Auparavant, chacun a développé un discours mélodique assez lyrique, dans une commune atmosphère méditative et dans un tempo assez lent[280].
Notons qu'au moment où le changement de mixage est intervenu, le contrebassiste ne jouait pas, ce qui a sans doute facilité le problème de coordination. Les stratégies employées de part et d'autre sont néanmoins intéressantes à examiner. Le contrebassiste se met d'emblée dans une position d'accompagnement, avec un clair jeu de soutien harmonique (en double cordes), laissant la parole mélodique au saxophoniste. De plus, il instaure une quasi-pulsation (certes, dans un rubato généralisé, mais tout de même assez nette). Enfin, il profite d'une fin de phrase du saxophoniste pour entrer, contribuant ainsi à la clarté du discours d'ensemble. Du côté du saxophoniste, on notera, au moment du changement, le *lab* répété, assez typique d'une stratégie d'attente (néanmoins, cet aspect était déjà très présent dans le discours depuis le début ; il ne faudrait donc pas en tirer trop de conséquences). On peut remarquer surtout à quel point le saxophoniste entérine tout de suite le rapport interactif qui se met en place. Il va donc tout faire pour qu'on puisse entendre effectivement le discours du contrebassiste comme un accompagnement harmonique, comme en témoignent les très rapides ajustements mélodiques qu'il opère à 2'40'' et 2'42'' (se calant sur le *fa*, puis sur le *mi*). Cette séquence très claire dure jusqu'à 2'55'' : quand le contrebassiste essaye de retrouver le saxophoniste sur la même note (*mi*), ce dernier descend subitement d'un demi-ton, sur *mib*. Le contrebassiste profite de cette dissonance singulière (fonctionnant comme marqueur formel) pour changer la nature de son discours, pour rentrer dans un rapport plus contrapuntique avec le discours du saxophoniste.
Ici, le contrebassiste a donc eu l'essentiel de la responsabilité dans la réussite de la coordination, en introduisant de nombreux éléments « facilitants » : pulsation, rôle harmonique clair,

[280] Au moment de l'enregistrement, j'étais persuadé qu'il y avait eu un problème et que les deux musiciens s'entendaient, comme en témoignent de troublantes coïncidences (par exemples les notes répétées au même moment, autour de 30''). Il n'en était rien…

descentes chromatiques… Ceci a néanmoins tout de suite été consolidé par le saxophoniste qui a tout de suite assumé le rôle qu'on attendait de lui dans le système interactif ainsi mis en place.

7) Improvisation 3_G (Alto-Guitare prise 1) :

Les improvisateurs se sont entendus l'un l'autre à 1'09''. Auparavant, les jeux des deux musiciens sont très différenciés : le guitariste a un discours pulsé et assez rythmique (proche, en plus malhabile, d'un jeu de guitare *latin*) ; l'altiste est quant à lui sur des *glissandi* très lents et très écrasés, faisant ressortir beaucoup d'harmoniques.
Au moment du changement de mixage, on n'observe pas de changement notable dans le discours des deux musiciens. Il faut noter toutefois que le guitariste fige très clairement son jeu : rien ne change, certes, mais il reste bien plus longtemps que précédemment sur le même accord « simple », sans introduire de cadences en harmonique, ou un chant à la basse. **En revanche, chacun restant clairement dans son univers, on va voir se multiplier ce que Pelz-Sherman (1998) appelle les « *I-events* »[281] : par exemple les *pizzicati* d'alto qui répondent à 1'19'' aux bruits percussifs introduits à la guitare ; ou la basse de guitare (*sol-mi*) à 1'25'' qui répond aux cordes à vide de l'alto *do-sol* à 1'23''.** Mais si l'interaction est établie, il reste encore à trouver un terrain de jeu commun.
La fusion des discours s'opère très progressivement, chacun introduisant des éléments imitatifs du discours de l'autre dans son propre discours : que ce soit les *pizzicati* d'alto, au début, ou plus tard les harmoniques de guitare (à 1'32'') ou les glissades bruitistes sur le manche (à 1'37''). En même temps, il est assez net que les musiciens ne savent pas vraiment, à force de vouloir être progressifs, comment opérer la coordination, ce dont témoignent parfaitement les changements très rapides qu'effectue le guitariste entre différents modes de jeu de 1'30'' à 2'00''. À 2'00'', la réintroduction des harmoniques de guitare, auxquelles l'altiste répond cette fois-ci (par un *la* en *pizzicato*) permet d'opérer la fusion autour de la note *sol* : les *sol* des deux instrumentistes vont en effet se répondre assez systématiquement, établissant clairement la coordination des deux musiciens qui vont développer l'improvisation à partir de cet élément.

8) Improvisation 3_H (Alto-Guitare prise 2) :

Les improvisateurs se sont entendus l'un l'autre autour de 1'40''. Les discours précédents sont très caractérisés : le guitariste est uniquement dans un mode de jeu percussif (sur la table d'harmonie principalement) tandis que l'altiste développe très lentement, et de manière très progressive un simple balancement de tierce mineure *do-mib*.
Comme dans la prise précédente, le changement de mixage ne produit pas un effet très soudain, si l'on excepte la réaction très spontanée du guitariste qui laisse entendre tout à coup un *la* (à 1'40''). Les éléments de discours restent absolument identiques. **En revanche, l'altiste essaye de se placer dans le tempo du guitariste, d'établir une pulsation commune (ceci est très net de 1'50'' à 2'00), et il y parvient relativement bien. Une fois cette synergie établie, les musiciens vont commencer à introduire des éléments imitatifs du discours de l'autre dans leur propre discours, comme dans la prise précédente**. À l'alto, le *la* en *pizzicato* a clairement une fonction percussive (alors qu'on avait avant presque uniquement les deux premières cordes à vide) et il fait également quelques bruits de percussion avec le chevalet ; à la guitare, *glissandi* et accords font leur apparition. Ceci se cristallise véritablement quand l'altiste sort de son motif avec un *si arco* à 2'32'' (soit une double rupture : mélodique et timbrique). Le guitariste en propose immédiatement une imitation, et à partir de là commence un dialogue plus dense entre les deux instrumentistes, même si ceux-ci continuent de se faire les héritiers de leur « solo » précédent.

[281] Nous expliquons ce concept dans les Conclusions ci-dessous, p. 321.

9) Improvisation 3_I (Voix-Trompette prise 1) :

Les improvisateurs se sont entendus l'un l'autre à 1'15''. Auparavant, les mondes sont vraiment disjoints : un discours mélodique à la trompette qui porte clairement l'empreinte du jazz ; des gargouillis bruitistes (d'ailleurs assez peu audibles : il s'agit de sons très subtils produits à une très grande proximité du micro) à la voix.
Le changement de mixage produit un effet musical assez distinct. D'abord la voix sort du monde bruitiste pour émettre un son chanté (un *fa*). Mais elle ne fait sans doute pas ceci par hasard ; si elle le fait, c'est sans doute beaucoup parce que **le trompettiste lui « tend la perche » en commençant à répéter un *ré* à ce moment-là, et donc à installer une hauteur repère, une polarisation, servant de point d'entrée privilégié pour la chanteuse.** Ceci est très net dans la manière dont le son de la chanteuse commence d'abord comme un bruit de souffle et n'éclot en un *fa* que lorsque le trompettiste a installé le *ré*. Les deux musiciens restent d'ailleurs sur l'intervalle ainsi produit pendant sept secondes, durée non négligeable vu la fréquence avec laquelle se renouvellaient les événements précédemment. Ce système se cristallise assez vite pour ensuite être mobilisé à plusieurs reprises par les improvisateurs (voir à 1'35'' et à 1'42'' pour les deux premières occurrences) : **le point de coordination (superpositions plus ou moins statiques de deux hauteurs sur la durée d'une expiration, séparées par des respirations) est réutilisé comme principe structurant pour développer la suite de l'improvisation.** On entend bien le principe de développement par variation et complexification progressive, mais l'idée de base, l'idée qui a en fait servi de pivot à la coordination, reste identique presque jusqu'au bout de l'improvisation.

10) Improvisation 3_J (Voix-Trompette prise 2) :

Les improvisateurs se sont entendus l'un l'autre à 1'07''. Auparavant, le trompettiste est dans un discours très exploratoire (multiphoniques et autres sons complexes s'enchaînent) ; la chanteuse produit des sons très aigus, qui petit à petit se mettent à former des mélodies presque enfantines.
Au moment du changement de mixage, la chanteuse ne fait rien, ce qui facilite sans doute la coordination. Néanmoins, on peut noter que quand elle rentre (à 1'08'') elle reprend la suite directe de son précédent fragment mélodique (de 58'') : on imagine donc que, d'emblée, elle trouve que ce qu'elle faisait auparavant se marie bien avec ce que propose le trompettiste. Quant à ce dernier, bien qu'il ait une réaction très subtile, elle n'en est pas moins essentielle : dès qu'il entend la voix rentrer, il change la texture de son multiphonique et surtout tente de le stabiliser le plus possible. **Ce simple changement est comme un acquiescement qui signale au co-improvisateur l'accord sur le point de coordination et sur la répartition des rôles, sur le rapport interactif à adopter (du type soliste-accompagnateur, pour faire vite).** Dès lors, le point focal est tout trouvé : un accompagnement en multiphoniques (le plus souvent) à la trompette, accompagnant les lignes mélodiques suraiguës de la chanteuse : voilà comment se déroulera la suite de l'improvisation.

11) Improvisation 3_K (Tuba-Batterie) :

Les improvisateurs se sont entendus l'un l'autre à 1'20''. Auparavant, le tubiste est sur un discours mélodique dans un tempo très lent à partir de l'intervalle de seconde initial (*la-sol*), avec une matière sonore très ouvragée (voix dans le tuba, *flatterzunge*…) ; le batteur est quant à lui dans un jeu beaucoup plus rapide, sur le bord des toms : il utilise par ailleurs une boîte d'effets qui crée un *delay* sur son jeu. D'autre part, si le niveau dynamique du tubiste reste à peu près constant, le batteur oriente clairement son discours vers une intensité croissante.
Au moment du changement de mixage, la réaction du batteur est très frappante : à peine a-t-il entendu le tubiste qu'il ajuste immédiatement le niveau dynamique de son discours ; du moins est-ce le système de *delay* qui produit cet effet, car en fait, il s'arrête tout simplement de jouer (l'écho sortant

beaucoup moins fort), terminant ainsi une phrase d'une intensité particulièrement prononcée. **Le tubiste, en ne modifiant pas du tout son discours impose de toute façon son jeu au batteur qui doit « faire avec ». Autre hypothèse : le fait que le batteur s'arrête subitement conforte le tubiste dans le caractère dominant de sa proposition ; cet arrêt brusque peut être vu comme un acquiescement tacite envers un certain rapport interactif.** Le batteur ne va toutefois pas changer la nature de son discours (ce sont les mêmes éléments que précédemment) : celui-ci est néanmoins clairement dans une logique d'accompagnement, d'environnement contrapuntique (un jeu assez rythmique sous un discours fait de longues tenues), suivant la courbe dynamique proposée par le tubiste, et se densifiant dans ses respirations.
Il est d'ailleurs intéressant de noter que quand le tubiste quitte cet univers pour se rapprocher de l'univers rythmique du batteur (à 2'14''), l'improvisation s'interrompt presque aussitôt, quinze secondes plus tard… Quitter le point de coordination conduit ici à la fin de l'improvisation : fatigue des musiciens ? ou incapacité à développer un discours collectif à partir d'un nouveau point de coordination, point qui n'apparaît justement pas dans ces quelques secondes, d'où sans doute le renoncement ? Difficile à dire en ne disposant que du témoignage audio de l'improvisation…

3. Conclusions

Récapitulons les différentes stratégies mises en œuvre par les musiciens pour passer de leur solo à un duo :

1) Une première stratégie est de multiplier les « *I-events* » sur un court laps de temps, et donc d'en augmenter la densité. Selon Pelz-Sherman (1998) :

> « Quand une information musicale est transmise avec succès d'un agent à un autre, un événement spécifique se produit. J'appelle de tels événements *I-events* (des événements d'interaction). Ils se manifestent en général (mais pas tout le temps) comme une paire de signaux musicaux de type antécédent-conséquent, chaque « moitié » de l'événement étant produite par l'agent émetteur et l'agent récepteur ou par un système d'agents respectivement. Ces événements musicaux produisent la preuve pour l'auditeur que deux performeurs sont, en fait, en train d'interagir[282] » (Pelz-Sherman 1998, p. 137).

Pelz-Sherman inclut dans ces « *I-events* » les imitations en tout genre (de motifs, de timbres, de rythmes, de profil dynamique…) ; les événements de type question-réponse ; les phénomènes de complétion ou de ponctuation[283] ; et les interruptions[284]. Dans notre cas, nous avons surtout rencontré les phénomènes d'imitation et les phénomènes de ponctuation.

[282] « When musical information is successfully transmitted from one agent to another, a special event occurs. I call such events I-events (interaction events). They usually (but not always) manifest as a antecedent/consequent pair of musical signals, each « half » of the event being produced by the sending and receiving agent or agent system respectively. These musical events form evidence for the listener that two performers are, in fact, interacting with one another ».
[283] Ainsi, quand un geste musical a une direction très claire, un autre musicien peut anticiper la fin de ce geste pour ou bien le compléter (ajouter immédiatement un désinence) ou bien en ponctuer l'arrivée (un coup de cymbale sur la note d'arrivée), créant ainsi un effet de synchronie manifestant clairement la dimension interactive de l'événement.

Mais à notre sens, ces « *I-events* » existent bien plus pour attester de la dimension interactive de l'improvisation *aux musiciens eux-mêmes*, et non pas au public. Dans une musique sans référent, où les musiciens ne peuvent compter sur aucun support préalable qui informerait leur discours commun, où donc rien n'est de la connaissance commune, il est essentiel de se donner sans cesse des preuves d'interaction, de manifester le fait que l'on joue bien ensemble, même s'il n'y a rien qui tienne, qui *lie* les musiciens ensemble (en dehors d'un lieu). Une fonction essentielle de ces « *I-events* » est donc de remplacer dans l'improvisation collective libre le lien que peut procurer le référent dans d'autres types d'improvisation (cela ne signifie pas, bien sûr, que les « *I-events* » n'existent pas dans l'improvisation avec référent, comme le jazz par exemple) : leur densité aura donc tendance à être plus importante dans le genre d'improvisation que nous étudions. Une raison très simple à cela, c'est que la coordination des discours aura tendance à être très fragile ; et un des moyens privilégiés d'établir à nouveau la coordination (après une période de chaos ou de grande autonomie, par exemple) est de manifester des interactions (et donc de multiplier les événements qui vont en ce sens). Notre protocole allait exactement dans ce sens : le premier réflexe après la discoordination imposée par le protocole est bien souvent de donner à l'autre des preuves immédiates d'interaction, par le biais de « *I-events* » : c'est en quelque sorte le meilleur moyen de donner à l'autre la certitude que ce qu'il fait est maintenant pris en compte.

2) Une deuxième stratégie est d'établir un rapport interactif clair. Toujours en suivant les termes de Pelz-Sherman (1998) on peut dire qu'il y a trois grands modes d'interaction (que Pelz-Sherman appelle des modes « statiques », c'est-à-dire que le rapport interactif reste constant sur un laps de temps donné) : le partage (« *sharing* »), l'indépendance (« *non-sharing* ») et le solo/accompagnement (« *soloing/accompanying* »). Pour comprendre ces trois modes, il faut rappeler que, pour Pelz-Sherman, un improvisateur ne peut être que dans deux états (encore qu'il puisse se trouver dans les deux états en même temps) : émetteur ou récepteur. Un musicien émetteur envoie de l'information musicale ; un musicien récepteur reçoit de l'information musicale ; on voit donc bien que dans une musique interactive, tous les musiciens sont forcément à la fois émetteurs et récepteurs : la question est de savoir dans quelle proportion.

[284] D'après Pelz-Sherman, certains gestes sont tellement dépourvus de direction musicale qu'ils semblent requérir une interruption exogène. Un tel événement peut donc bien être considéré comme une manifestation d'interaction.

Deux improvisateurs sont en mode de partage quand ils envoient et reçoivent de l'information à un taux sensiblement identique : « Tous les systèmes d'agents envoient le même montant d'information de l'un à l'autre et reçoivent le même montant d'information de l'un à l'autre[285] » (Pelz-Sherman 1998, p. 152). Plus concrètement, ce mode de partage se traduit principalement par deux aspects : le partage des matériaux musicaux (langage utilisé, motifs, textures, dynamiques, pulsation/absence de pulsation…) ; et le partage des structures de phrase (typiquement : essayer de commencer et de finir les phrases en même temps).

Deux improvisateurs sont en mode de solo/accompagnement si l'un des musiciens est principalement un émetteur tandis que l'autre musicien est principalement un receveur.

Enfin deux improvisateurs sont en mode d'indépendance quand les deux musiciens sont des émetteurs et qu'aucun n'est un récepteur. Notons que ce mode est, à notre sens, un cas limite, qui n'a pas vraiment d'existence dans l'improvisation collective libre ; on peut en faire l'expérience soi-même : il est très difficile de ne pas écouter les musiciens avec lesquels on improvise, et donc très improbable que leurs discours n'influencent pas, même de manière minimale, sa propre production. En revanche, on peut essayer de tendre vers ce mode, de manière plus ou moins fictive, donc : on peut faire « comme si » on ne s'entendait pas, comme si tous les discours étaient indépendants et autonomes. Plus simplement, deux musiciens sont en rapport d'indépendance s'ils ne manifestent publiquement (donc par des signaux audibles) qu'ils sont en interaction : il décident alors de ne pas interagir ensemble (peut-être parce qu'à ce moment-là de l'improvisation, chaque musicien préfère interagir avec d'autres musiciens de l'ensemble).

Cette tripartition nous semble tout à fait pertinente, et les résultats de notre protocole en confirment la véracité. En effet, nous avions délibérément placé les musiciens en mode d'indépendance (indépendance stricte puisqu'ils ne s'entendaient pas) ; et nous avons pu observer qu'ils ne disposaient que de deux manières pour sortir de ce mode :

a) Ou bien l'un des musiciens adopte immédiatement une posture d'accompagnateur (ce qui se traduit souvent par l'emploi d'une stratégie d'attente : tenue, pause, répétition, ajustement dynamique, raréfaction du discours), soit parce que cela est lié à sa « culture » instrumentale : cela va être par exemple la tendance des pianistes, des contrebassistes, des batteurs ; soit parce que le matériau qu'ils travaillaient auparavant se prête bien à remplir le rôle d'accompagnement ; soit parce qu'il ne jouait pas à ce moment-là. Dans ce cas, la coordination est établie par une claire hiérarchisation des plans sonores ; un matériau musical

[285] « All agent systems are sending the same amount of information to one another and receiving the same amount of information from one anoter ».

commun ne manque pas d'arriver rapidement, puisque l'un des musiciens est subordonné à l'autre, et se place donc dans une attente d'information.

b) Ou bien les deux musiciens tentent de passer en mode de partage. Il est alors remarquable que la question du matériau musical n'apparaisse pas du tout comme prioritaire. En revanche, les discours des improvisateurs adoptent immédiatement des profils morphologiques et dynamiques similaires (respirations et élans communs, départs et arrivées plus ou moins identiques…) ; quant au matériau : les musiciens peuvent trouver le rapport entre les différents matériaux déjà satisfaisants ; ou, si tel n'est pas le cas, c'est bien souvent l'apparition d'un marqueur formel qui va pouvoir faire surgir un point focal, permettant aux musiciens de se coordonner sur un même matériau pour renforcer l'effet de synergie recherché dans ce mode de partage

Notons que, dans la suite de l'improvisation, les musiciens ne se sentent nullement obligés de rester dans un de ces deux modes ; ils peuvent passer de l'un à l'autre (typiquement du solo/accompagnement au partage, bien plutôt que l'inverse) ou encore revenir à un mode d'indépendance. En revanche, cela n'arrive que si les deux musiciens ont auparavant clairement établi la coordination en s'installant pour un laps de temps notable dans un des deux modes d'interaction.

3) Enfin, une dernière stratégie observée, c'est l'introduction par l'un des musiciens d'éléments structurants propres à faciliter la coordination immédiate : une pulsation, une polarisation, un ostinato, un *pattern* très prévisible (comme un chromatisme, par exemple), ou encore l'imposition brusque d'un élément contrastant, ou « en dehors », qui peut tout de suite servir de point d'accroche. Ces stratégies sont en général très efficaces, en ce sens que la coordination du musicien sur l'élément stabilisateur ou structurant proposé par son co-improvisateur est en général très rapide.

E/ Protocole IV : test de coordination a priori (matching game)

1. Présentation du protocole

Le quatrième protocole est directement inspiré par Bardsley *et al.* (2006). Dans cet article, les auteurs ont essayé de tester expérimentalement les deux hypothèses concurrentes (que nous avons déjà discutées), permettant d'expliquer la réussite d'agents réels confrontés à des situations de pure coordination : l'hypothèse de la hiérarchie cognitive et l'hypothèse du raisonnement d'équipe. Toutefois, les résultats de cet article ne permettent pas de trancher de manière concluante en faveur d'une hypothèse ou d'une autre (puisque les deux expérimentations menées aboutissent à des résultats contradictoires). Nous avons donc repris l'idée d'un *matching game* (jeu où deux agents doivent choisir le même « objet »), transposé sur le terrain de l'improvisation libre.

La première chose a été de choisir une série de *samples* extraits d'improvisation en solo. Pour cela, nous avons abstrait la partie instrumentale (enregistrée sur piste séparée) de toutes les improvisations issues de notre premier protocole (l'improvisation avec bande). Ensuite, nous avons sélectionné de courts extraits (d'une durée approximative de quinze secondes) présentant chacun une idée musicale assez claire. Nous avons finalement retenu neuf *samples*, que nous avons groupés en trois groupes de trois. Il s'agissait donc d'un matériau véritablement improvisé, par des musiciens qui étaient réellement en situation d'improvisation libre : là encore, nous n'avons pas tenté de réduire la complexité de l'objet étudié, ce qui explique sans doute certains résultats…

Notons que parfois, les musiciens qui se sont prêtés à ce *matching game* avaient également enregistré, lors du premier protocole, un des solos retenus pour cette expérience, et qu'ils ont probablement reconnu leur propre improvisation ; à notre sens, il ne s'agit en aucun cas d'un problème, comme cela apparaîtra clairement dans ce qui suit.

Ces groupes de trois *samples* n'ont pas été constitués aléatoirement. Nous avons tenté au contraire de suivre la « recette » proposée par Bardsley *et al.* (2006) ; en effet, dans chacun des groupes, il y avait quelque chose comme un intrus, qui se distinguait d'une manière ou d'une autre des deux autres *samples* : un *sample* très mélodique avec deux *samples* très bruitistes ; un *sample* aéré et relativement *piano* avec deux *samples* très denses et *forte* ; un *sample* de voix avec deux *samples* de batterie. Dans les trois cas, ce *sample* intrus devrait être sélectionné de manière privilégiée par les joueurs qui utilisent le raisonnement d'équipe pour

se coordonner. Bien entendu, c'est là que nous nous heurtons à la complexité de l'objet étudié : en particulier, les sujets peuvent très bien utiliser le raisonnement d'équipe et sélectionner un autre *sample* que celui que nous envisagions initialement ; ils auront alors simplement singularisé ce *sample* sous un autre aspect.

Expliquons maintenant le déroulement précis du protocole. Nous réunissons deux improvisateurs. Les musiciens sont à nouveau isolés : l'un est dans la cabine ; l'autre dans la pièce principale. Le rideau est tiré, si bien qu'il n'y a pas de contact visuel possible entre eux. Les deux musiciens sont coiffés d'un casque dans lequel ils vont entendre les *samples*. Nous avons réalisé plusieurs pistes différentes avec ces *samples* (placés toujours dans des ordres différents, afin de pouvoir contrôler les phénomènes de saillance liés à la disposition chronologique) : les trois *samples* sont disposés sur chacune de ces pistes, séparés par un intervalle de cinq secondes. Les *samples* sont placés dans un ordre différent dans les deux pistes soumises aux musiciens ; les musiciens sont informés de ce détail, c'est-à-dire qu'ils savent qu'ils n'entendront pas la même chose en premier, en deuxième, ou en dernier. Il est important qu'ils disposent de cette information afin qu'ils éliminent certains types de raisonnement liés strictement au mode de présentation chronologique (choisir ce que l'on a entendu en premier, ou au contraire, en dernier…). Nous indiquons ensuite aux musiciens qu'après avoir entendu ces trois extraits, ils entendront un métronome (réglé sur 80 à la noire) : le métronome leur donnera quatre coups, puis, sur le cinquième coup très précisément (nous insistons lourdement sur ce point, en leur disant que l'essentiel de l'expérimentation repose sur ce départ très précis), ils devront commencer à improviser.

Quelle improvisation ? Nous demandons aux musiciens d'improviser *par rapport* à l'un des *samples* qu'ils viennent d'entendre. Et nous livrons alors le but du jeu : les deux musiciens doivent tenter de choisir le même *sample* comme « objet » de leur improvisation, en utilisant n'importe quel type de raisonnement qui leur semble pertinent dans le contexte. Nous ajoutons que nous demanderons à l'issue de l'improvisation à chaque musicien quel *sample* il a choisi et pourquoi. Nous précisons que le rapport entre l'improvisation et le *sample* est libre, mais nous donnons néanmoins aux musiciens à ce moment-là un petit scénario leur permettant de se représenter plus précisément ce que l'on attend d'eux : « Imaginez que vous faites partie d'un ensemble assez important de musiciens en train de faire une improvisation libre lors d'un concert. À un certain moment, plusieurs idées concurrentes commencent à apparaître, et la situation musicale devient passablement chaotique et confuse. Chaque musicien de l'ensemble s'efforce alors de se focaliser sur une et une seule de ces idées, et de

ne jouer qu'avec cette idée, dans l'espoir que chacun choisisse la même idée et que la musique produite par l'ensemble s'homogénéise davantage ».
Enfin, nous ajoutons deux consignes supplémentaires :

1) Si les musiciens sentent que manifestement, ils n'ont pas choisi initialement le même *sample* comme « objet » de leur improvisation, ils doivent réussir en temps réel au cours de l'improvisation, d'une manière ou d'une autre, à se retrouver sur la même idée musicale.
2) L'improvisation ne doit pas être trop longue (nous donnons la durée indicative d'une minute) car les musiciens vont devoir refaire le même exercice deux autres fois, avec deux nouveaux groupes de trois *samples*.

Comme indiqué par la dernière consigne, chaque couple d'improvisateurs a donc réalisé trois fois de suite cette expérience, avec chacun des trois groupes de trois *samples*.
Il s'agit donc de voir par ce protocole quel type de raisonnement est plus souvent utilisé par les musiciens pour réaliser la tâche qui leur est demandée. Il y a trois grands types de raisonnement possible, qui correspondent aux trois types de saillance déjà distingués (saillance primaire, saillance secondaire et saillance de Schelling) :

1) L'improvisateur choisit un des *samples* parce qu'il lui plait, ou en écarte d'autres parce qu'il ne les aime pas ; ou il choisit un *sample* qu'il sait pouvoir reproduire instrumentalement, ou en tout cas par rapport auquel il imagine facilement un discours instrumental. Le musicien ne se pose pas alors vraiment la question du choix de l'autre, mais il espère que, d'une manière ou d'une autre, les préférences (de goût ou instrumentales) de l'autre musicien seront identiques.
2) L'improvisateur choisit un des *samples* parce qu'il lui semble que c'est celui-là que l'autre va choisir, ou au contraire en écarte un parce qu'il est certain que l'autre ne le choisira pas (par exemple un *sample* mélodique s'il joue avec un batteur). Il essaye donc de deviner et d'anticiper le choix de l'autre en se projetant dans sa position, et en imaginant ce qu'il choisirait en étant à sa place, toutes choses étant égales par ailleurs.
3) L'improvisateur essaye de singulariser un des *samples*, de trouver quelque chose qui se distingue suffisamment du reste pour faire l'objet d'une règle de déduction commune et non-ambiguë. Il espère que l'autre improvisateur appliquera le même

type de raisonnement et remplira ensuite sa part dans la combinaison d'actions qui a été ainsi isolée.

Nous n'avons pas vraiment d'hypothèses quant au choix le plus probable, car il est très vraisemblable que les trois types de raisonnement sont utilisés simultanément dans la situation d'improvisation collective libre. Néanmoins on peut faire deux hypothèses annexes :

1) **Le raisonnement d'équipe sera largement moins utilisé que les deux autres types de raisonnement. En effet, nous pensons qu'il intervient prioritairement pour articuler différentes séquences, dans les improvisations qui se déploient sur une durée plutôt longue. Or, ce n'est clairement pas le cas ici, puisqu'on est au tout début d'une improvisation, dont les musiciens savent de plus qu'elle sera très courte.**
2) **Toutefois, il est probable que l'on pourra tisser un lien entre degré d'expertise de l'improvisateur (depuis combien de temps celui-ci pratique l'improvisation collective libre) et sa faculté à utiliser des types de raisonnements plus complexes (type 2 et plus encore type 3).**

2. Résultats

Dix-huit duos ont participé à cette expérience à Oslo, et six autres à Lyon. À Oslo, douze musiciens étaient experts en improvisation libre ; dix novices provenant du jazz ; et quatorze novices provenant de la musique classique. À Lyon, les douze musiciens ayant participé à l'expérience étaient experts en improvisation libre. Toutefois, il y avait une grande différence entre les sujets lyonnais et les sujets d'Oslo : les premiers avaient souvent déjà joué ensemble (ils avaient même des groupes d'improvisation libre ensemble), tandis que les seconds, conformément à l'idée originelle du protocole, ne se connaissaient pas. Dans les résultats ci-dessous, nous distinguerons donc les deux groupes de sujets.
Comme nous l'avons décrit plus haut, chacun de ces duos s'est livré à trois tests successifs, avec à chaque fois trois échantillons sonores différents sur lesquels portait le test de coordination.

a) Première partie du protocole : le matching game

La question était donc de savoir si les musiciens étaient capables de singulariser collectivement des éléments saillants quand on leur demandait de faire face à un problème de pure coordination, et même plus spécifiquement à un *matching game* (le choix du même *sample* musical). Nous avions en effet déjà testé dans le protocole I la capacité des improvisateurs à singulariser certains événements *en solo* (ou plus exactement, face à la *nature*, représentée par la bande). Ici, la dimension proprement stratégique de l'interaction entre en ligne de compte.

Le tableau ci-dessous présente de manière synthétique les résultats de la première partie de cette expérience (le choix du *sample* proprement dit). Le *sample* **A** était, dans chaque ensemble, le *sample*-intrus (celui que nous pensions le plus contrastant par rapport aux deux autres). Les résultats pour ce *sample* sont indiqués en gras[286].

Dans les ensembles 1 et 3, l'intrus a été le *sample* le plus communément choisi. En revanche, les choses se sont passées différemment pour l'ensemble 2. Il est apparu qu'un des autres *samples*, un *sample* de hautbois, a produit une forte impression sur un très grand nombre de sujets. C'était une phrase avec beaucoup d'énergie, des notes aiguës, une dynamique *fortissimo*. Il dispose donc une telle saillance primaire, en raison de sa structure musicale et acoustique, qu'il a facilement écrasé le *sample*-intrus. Les réponses données par les sujets étaient d'ailleurs très typiques d'un objet à saillance immédiate : on ne pouvait pas ne pas le reconnaître, il avait tellement d'énergie, c'était évident…

Il semble donc qu'une proposition émergente dans une improvisation collective libre puisse avoir un tel pouvoir attractif qu'elle assure à elle seule la coordination des musiciens. Ainsi, certaines propositions (typiquement fortes, rapides ou aiguës) peuvent avoir un tel pouvoir attractif parce qu'elles renvoient directement à des signaux très primitifs (alerte, danger…).

[286] On trouvera les neuf *samples* qui ont servi à cette expérience sur le CD-Rom au format MP3, dans le dossier « /Proto-expérimentations/Bandes et Samples/Protocole 4/ ».

Résultats du Protocole IV (Oslo et Lyon)

	Ensemble 1			Ensemble 2			Ensemble 3			Le sujet choisit le *sample* en raison de sa :		
	A	B	C	**A**	B	C	**A**	B	C	Saillance Primaire	Saillance Secondaire	Saillance de Schelling
Ensemble des sujets d'Oslo	**50%**	33%	17%	**17%**	22%	61%	**50%**	28%	22%	**63%**	9%	28%
Sujets Experts	**50%**	33%	17%	**33%**	0%	67%	**50%**	17%	33%	22%	22%	**56%**
Sujets Novices venant du Jazz	**40%**	40%	20%	**0%**	80%	20%	**40%**	40%	20%	**80%**	0%	20%
Sujets Novices venant de la musique classique	**57%**	28%	15%	**14%**	0%	86%	**57%**	28%	15%	**81%**	5%	14%
Ensemble des sujets de Lyon (tous experts)	**83%**	0%	17%	**0%**	50%	50%	**33%**	67%	0%	28%	11%	**61%**

Voici par exemple ce que dit Patrik N. Juslin (2009) à ce sujet :

> « Le *réflexe du tronc cérébral* renvoie à un processus où l'émotion est induite par la musique parce qu'une ou plusieurs caractéristiques acoustiques fondamentales de la musique sont prises par le tronc cérébral comme signal d'un événement potentiellement urgent et important. Toutes choses étant égales, les sons qui sont soudains, forts, dissonants, ou comportent des *patterns* temporels rapides induisent un éveil de l'auditeur[287] » (Juslin 2009, p. 136)[288].

[287] « *Brainstem reflex* refers to a process whereby an emotion is induced by music because one or more fundamental characteristics of the music are taken by the brainstem to signal a potentially important and urgent event. All other things being equal, sounds that are sudden, loud, dissonant, or feature fast temporal patterns induce arousal in the listener ».

[288] JUSLIN, Patrik N., « Emotional responses to music », *in* HALLAM, S., CROSS, I. et THAUT, M., éds., *Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 131-140.

Ceci est d'ailleurs confirmé par le fait que l'autre *sample* de cet ensemble était un extrait de piano très dense, tumultueux, et fort, et que lui aussi a été davantage choisi que notre *sample*-intrus.

Mais dans des contextes moins évidents (avec des propositions d'intérêt égal), les improvisateurs tendent à choisir la proposition la plus contrastante, celle qui a le plus grand pouvoir de différentiation dans un contexte donné. Le choix d'une telle proposition est sans doute le gage pour les musiciens de maximiser leur chance d'établir une coordination rapide, notamment quand ceux-ci doivent négocier une re-coordination (après une phase de chaos, ou lors de l'articulation de deux séquences).

L'autre résultat de cette expérience, présenté dans la deuxième partie du tableau, c'est que le mode de raisonnement des experts en improvisation libre est très différent de celui des novices, qu'ils viennent du jazz ou de la musique classique.

On peut faire une typologie des raisons invoquées par les musiciens pour justifier le choix de tel ou tel *sample*, en donnant quelques exemples issus à chaque fois de nos sessions :

1) Préférence subjective donnée comme telle : « C'est ce que j'ai préféré », « C'est ce que j'avais envie de jouer », « Je voulais faire quelque chose de simple », « Personnellement, j'aime ce genre de son », « Il avait ce caractère nonchalant », « J'ai bien aimé la combinaison des intervalles ».
2) Prise en compte de son propre instrument, et d'un rapport, privilégié ou non, existant entre son instrument et l'un des échantillons proposés : « C'était facile à imiter », « Je voulais jouer avec des baguettes », « C'était semblable à la voix », « J'ai pensé que ce serait intéressant à reproduire sur un instrument complètement différent ».
3) Forte saillance primaire : « Je l'ai juste choisi », « Je ne sais pas vraiment pourquoi », « Cela m'a impressionné à l'écoute », « Il a mis une note dans ma tête », « C'est le premier que j'ai entendu », « J'ai décidé de choisir la première idée qui me venait à l'esprit ».
4) Préférence subjective justifiée musicalement : « C'était le plus beau du groupe », « C'est une idée forte », « C'était l'idée la plus intéressante ». D'après la personne, il y a donc quelque chose qui singularise l'échantillon en question.
5) Prise en compte du musicien (et surtout de l'instrument qu'il joue) avec lequel le sujet est appareillé : « Je me suis demandé ce qu'il pouvait produire sur son instrument », « Je pensais qu'elle ne voudrait pas chanter la même chose que ce qu'il y a sur l'enregistrement », « J'ai décidé de choisir la batterie parce que je voulais avoir une

chance de jouer la même idée que lui », « C'est un son de saxophone et je joue avec un saxophoniste », « J'ai pensé que le saxophonsite allait commencer avec ça ».

6) Quelque chose devrait singulariser ce *sample* pour les deux musiciens : « J'ai donc choisi l'idée la moins évidente à choisir ! [parce que c'est la seule qui n'est pas un bruit de souffle]», « Je pensais que c'était le plus simple à choisir pour nous deux », « C'était, peut-être, le choix facile à faire », « Je pensais que c'était le choix le plus évident pour nous deux ». Notons que les musiciens ne donnent pas vraiment de raison analytique sur ce qui ferait le caractère évident ou simple de tel ou tel choix… Souvent, les musiciens argumentent davantage : « Parce que c'était le moins radical… Il y a le grattement qui est très guitare, le souffle qui est très sax, et ça c'est un peu entre les deux », « Parce qu'il me semblait proposer un matériau développable à deux, en raison de son côté harmonique et rythmique plus marqué que les autres, qui travaillent plus sur de la matière et sont plus liés à l'instrument sur lequel ils ont été faits », « Cela correspondait facilement à des choses que l'on pouvait faire toutes les deux ».

Il nous a semblé tout à fait possible de regrouper ces raisons selon les différentes formes de saillance discutées en première partie de notre travail. Ainsi, le tableau ci-dessus nous donne à voir si le *sample* a été choisi en raison de sa saillance primaire (son évidence immédiate), de sa saillance secondaire (c'est le *sample* que devrait choisir le co-improvisateur) et de sa saillance de Schelling (quelque chose singularise ce *sample* qui fait que, si chacun des agents voit ce quelque chose, il est rationnel de choisir ce *sample*). On se souvient que l'agent qui choisit la saillance de Schelling utilise en fait une forme de raisonnement spécifique, le *raisonnement d'équipe*, que l'on peut résumer grossièrement ainsi : l'individu se demande « que devrions-nous faire ? », agit selon la réponse qu'il donne à cette question, dans l'attente que les autres membres de l'équipe pensent et agissent de manière similaire.

b) Conclusions

Concernant les types de raisonnement utilisés, les éléments suivants sont particulièrement remarquables :

1) Tous les novices en improvisation libre venant du jazz étaient par ailleurs experts en improvisation jazz. Ils sont donc beaucoup plus habitués à l'improvisation,

généralement parlant, que les musiciens classiques. Pourtant, dans les deux groupes, les musiciens choisissent leur *sample* essentiellement en raison de sa saillance primaire, et pas en raison d'une saillance générative. **La propension au raisonnement d'équipe serait donc une conséquence de l'expertise en improvisation libre spécifiquement, et pas d'une expertise générique en improvisation.** En effet, les experts en improvisation libre sont bien plus habitués que les jazzmen à résoudre des problèmes de coordination, car dans le cadre du jazz traditionnel, il y a toujours un référent qui est là pour faciliter la coordination.

2) Les experts en improvisation libre tendent à utiliser explicitement le raisonnement d'équipe. Ils singularisent d'abord un des *samples*, pour des raisons acoustiques ou musicales, et espèrent ensuite que l'autre aura la même manière de cadrer le problème, et trouvera donc la même solution. Il y a eu aussi beaucoup de cas où les musiciens se sont demandés : « j'ai cherché ce qui était meilleur pour nous deux et je l'ai choisi ». Se demander : « qu'est-ce qui est le mieux pour tous les deux ? », c'est une manière typique de cadrer un problème comme requérant un raisonnement d'équipe. On peut noter aussi que c'est seulement dans ce groupe que les sujets ont utilisé la saillance secondaire (anticiper le choix intuitif de l'autre). On peut donc faire un lien entre la familiarité avec les problèmes de coordination (au moins tels qu'ils apparaissent dans l'improvisation collective libre) et la disponibilité des deux modes de raisonnement qui peuvent donner naissance à des points focaux (le raisonnement d'équipe et la hiérarchisation cognitive).
3) Enfin, nous pouvons dire un mot sur la session de Lyon. Le raisonnement d'équipe est encore plus majoritaire. Ce n'est pas très surprenant parce que l'équipe était un *donné* pour eux, et non pas un objet qu'ils avaient à construire (on peut rappeler qu'ils avaient des groupes d'improvisation ensemble). La plupart du temps, le raisonnement d'équipe a pris une forme du type : « Nous sommes habitués à jouer ce genre de matériau ensemble, ou quelque chose d'assez proche. Je vais donc choisir le *sample* qui nous est commun en espérant que l'autre fera la même chose ». Cela explique aussi les résultats de ces sujets pour la première partie du tableau. Ce qui a guidé leur choix, ce n'est pas l'unicité de tel ou tel *sample* dans un contexte donné, mais l'existence préalable d'une référence commune. En fait, on peut dire que c'est typiquement la recherche d'un précédent (démarche au cœur d'une démarche conventionnaliste) qui a animé leurs choix.

c) Seconde partie du protocole : la correction de l'erreur de coordination

Nous passons maintenant à l'examen de la deuxième partie de ce protocole. On se rappelle en effet que, s'ils entendaient au début de l'improvisation qu'ils n'avaient pas pris le même *sample* pour référence, les musiciens devaient se retrouver sur un matériau commun dans le cours de l'improvisation[289].

Nous renvoyons à l'Improvisation 4_A (Guitare-Saxophone), à l'Improvisation 4_B (Piano-Hautbois), et à l'Improvisation 4_C (Contrebasse-Saxophone), respectivement sur le *sample*-intrus des ensembles 1, 2[290] et 3, pour constater le genre d'effet de synergie extrême que les musiciens ont pu rencontrer lorsqu'ils ont choisi le même *sample*. Mais il y a eu bien sûr beaucoup d'autres cas de réussite dans le *matching*.

Que s'est-il passé quand les musiciens n'avaient pas choisi le même *sample* ? En fait, le problème devenait assez similaire à celui rencontré par les sujets du protocole III. Sauf qu'ici, la consigne était plus spécifique : il ne s'agissait pas de passer de deux solos (*a priori* éloignés, puisqu'indépendants) à un duo (en laissant toute latitude aux musiciens pour interpréter cela comme ils l'entendaient) mais de se retrouver sur un matériau (musical, acoustique, cinétique…) commun.

Voici d'abord quelques exemples de ce qui a pu se passer dans de tels cas :

1) Improvisation 4_D (Flûte-Contrebasse_Ensemble 1) :

D'abord, les musiciennes tentent de respirer ensemble, dès le deuxième geste musical, à 8''. Si les gestes musicaux sont bien différents, au moins essayent-elles de les faire en même temps (voir la belle fin de phrase commune à 16'') : il faut donc noter le fort mimétisme dans la morphologie dynamique. Ensuite, ce qui fonctionne aussi bien, c'est qu'il y a un mouvement descendant commun (glissé à la contrebasse, saut de quinte à la flûte). Mais surtout, la flûtiste opère un mouvement d'interpolation assez clair (d'ailleurs explicité comme tel *a posteriori* par la musicienne) : en allongeant progressivement la durée de ses notes, et en ajoutant des interventions parasitantes ou des effets pour salir le son, et se rapprocher des dissonances de la contrebasse. La fusion est parachevée à 25'', où les deux instrumentistes tiennent toutes deux une simple note.

[289] Toutes les improvisations mentionnées ci-dessous se trouvent dans le CD-Rom au format MP3 dans le dossier « /Proto-expérimentations/Résultats/Protocole 4/ ».

[290] Pour cet ensemble, il ne s'agit pas du *sample*-intrus que nous avions imaginé (*sample* qui a été très peu choisi), mais du *sample* à la saillance primaire la plus forte (l'extrait de hautbois).

2) Improvisation 4_E (Harpe-Violon_Ensemble 2) :

Là encore, le premier réflexe pour affirmer la coordination est de fusionner le plus possible les profils morphologiques des phrases, ce qui est très net à partir de 10'' ; on peut également se reporter aux deux gestes conclusifs, remarquables à cet égard. L'autre aspect évident est le travail d'interpolation du violoniste, qui se rapproche du registre proposé par la harpe en injectant dans son discours, à partir de 10'', des interventions dans le grave de son instrument ; il finira d'ailleurs l'improvisation par un *sol* (note la plus grave du violon). Mais l'énergie et la grande densité du jeu étaient déjà des caractéristiques partagées dès le début de l'improvisation, ce qui a sans doute grandement facilité la coordination.

3) Improvisation 4_F (Contrebasse-Saxophone_Ensemble 2) :

Le premier réflexe, avec des textures et des dynamiques aussi différenciées, est de terminer la première phrase en même temps. Le contrebassiste opère ensuite une interpolation : à 6'', il passe à un jeu *arco*, mais dans l'extrême aigu ; et finalement, dès 8'', il passe à son registre le plus grave (en référence au *sample* de piano qu'ils ont en commun). À 13'', un balancement commun s'est vraiment installé et les musiciens respirent ensemble : les profils morphologiques des discours sont très proches.

4) Improvisation 4_G (Saxophone-Batterie_Ensemble 2) :

Les deux instrumentistes sont déjà dans un débit plus ou moins continu. Le jeu du batteur, assez aéré au départ, va progressivement se densifier et redoubler d'intensité pour accompagner le bouillonnant flux de saxophone. On peut ainsi remarquer l'usage de plus en plus fréquent de la grosse caisse. C'est bien d'un procédé d'interpolation qu'il s'agit. Évidemment, le jeu du saxophoniste exerce une forte attractivité : virtuose, aigu, fort, dense, solistique, et même drôle… toutes caractéristiques qui font qu'on ne doit pas s'étonner que ce soit le batteur qui s'aligne progressivement sur le saxophoniste, et non l'inverse.

5) Improvisation 4_H (Piano-Hautbois_Ensemble 3) :

La coordination se fait par interpolation. Le pianiste commence avec des sons résonants mais assèche assez rapidement son jeu, tout en restant sur le même cluster. Puis il commence un discours percussif prenant clairement appui sur la pulsation donnée par le hautboïste.

6) Improvisation 4_I (Alto-Guitare_Ensemble 3) :

Très vite, on retrouve la volonté d'établir une synergie des discours. Ainsi à 7'', quand l'altiste affirme ses bruits de percussions sur le corps de l'instrument, le guitariste s'empresse de l'imiter en donnant quelques coups sur la table d'harmonie. Et à 10'', quand le guitariste revient à son motif, *si-sib*, l'altiste revient lui aussi à la quinte à vide *ré-la* (donc à des hauteurs). Ici, ce sont les deux musiciens qui suivent un mouvement d'interpolation : le guitariste en introduisant des bruits de percussions qui vont alterner avec son motif initial ; l'altiste en se figeant de temps en temps sur une hauteur, un *la*, pour répondre au statisme du guitariste (par exemple à 25'') : mais ceci ne fonctionne peut-être pas très bien, car à ce moment-là, le guitariste est justement assez mobile. Il faut attendre la fin de l'improvisation pour que la coordination se cristallise vraiment.

7) Improvisation 4_J (Contrebasse-Saxophone_Ensemble 1) :

Le contrebassiste abandonne simplement son idée initiale pour imiter les intervalles du saxophone dès 6''.

d) Conclusions

On peut résumer rapidement ce que nous apprennent ces résultats :

1) Le réflexe immédiat est de passer en mode de partage (nous n'avons pas observé de duo qui établisse, dans cette situation, un rapport solo/accompagnement). **C'est remarquable parce que cela veut dire que la communauté de matériau exigée semble impliquer, au moins dans un premier temps, un certain rapport d'interaction (très synergique).**
2) La priorité des musiciens est de rendre aussi similaires que possible les profils morphologiques et dynamiques des différents discours. L'abondance des respirations communes malgré l'hétérogénéité des matériaux le dénote magnifiquement.
3) La question du matériau ne vient que dans un second temps. Exceptionnellement, un musicien renonce à ce qu'il vient de jouer pour tout de suite imiter son co-improvisateur : cela ne peut se rencontrer qu'en tout début d'improvisation, avant que la rupture de cohérence ne soit trop manifeste. **Dans la très grande majorité des cas, c'est donc la solution de l'interpolation qui est retenue : un musicien se rapproche progressivement (de manière continue ou discontinue) du matériau de son co-improvisateur.** En revanche, il y a très peu de cas où l'interpolation a été faite des deux côtés pour atteindre une sorte de juste milieu (et ces cas-là ont d'ailleurs été difficiles). Qu'est-ce qui décide alors un musicien plutôt que l'autre à « céder », et à entamer un mouvement d'interpolation ? La réponse est fort simple : de manière presque systématique, c'est la proposition qui a pris le plus de place (dans l'espace dynamique et acoustique), ou qui a été jouée avec le plus de certitude, le plus d'insistance (comme une prise de parole soliste, « en dehors »), la plus stable aussi, qui s'est imposée, et qui a exercé une forte attractivité sur l'autre improvisateur.

F/ Protocole V : confessions d'un trio d'improvisateurs

1. Présentation du protocole

Le dernier protocole concerne un trio d'improvisateurs. Encore une fois, nous avons tenté d'assembler des musiciens qui n'avaient jamais improvisé ensemble. De plus, nous avons réuni dans ces trios des musiciens d'horizons culturels différents (venant de la musique classique et contemporaine ou du jazz), ceci afin d'exacerber, si possible, les différences dans l'appréciation esthétique des situations d'improvisation. Il s'agit d'un protocole extrêmement simple, que nous avons baptisé « confession », car ce titre explicite assez bien de quoi il retourne.

Nous demandons donc à trois musiciens de faire une improvisation libre d'une durée moyenne (environ cinq minutes). Nous leur indiquons avant qu'ils ne commencent en quoi va consister l'expérimentation. Après l'improvisation, ils devront se rendre chacun leur tour dans la salle de mixage. Ils seront seuls dans cette salle, avec un simple enregistreur. Ils devront alors réécouter l'improvisation qu'ils viennent de faire et livrer un certain nombre de commentaires. Ils peuvent stopper à tout moment la lecture de leur improvisation, revenir en arrière… afin d'avoir tout le temps qu'ils souhaitent pour livrer leurs commentaires. Nous leur précisons ensuite ce que nous attendons : non pas qu'ils commentent ce qu'ils sont en train d'écouter, d'un point de vue d'auditeur, ou d'analyste, mais qu'ils se servent de cet enregistrement pour tenter de se rappeler précisément ce qu'ils ont pensé *au moment* de l'improvisation. L'enregistrement qu'ils écoutent n'est donc qu'un moyen pour accéder à cette photographie cognitive du musicien au moment de l'improvisation. Nous leur demandons en particulier d'essayer de se souvenir des jugements d'appréciation qu'ils ont eus (« j'aime ça », « ceci n'est pas vraiment intéressant ») sur leur jeu, sur le jeu des autres musiciens, sur la qualité du discours collectif ; les prises de décisions conscientes (« à ce moment-là, j'ai décidé de faire telle ou telle chose ») ; et leurs motivations éventuelles (« j'ai fait ça parce que… »). Nous insistons sur le fait qu'ils doivent être totalement honnêtes quand ils se retrouvent en face de l'enregistreur pour faire leurs commentaires (le terme de « confession » est introduit à ce moment-là) ; les résultats resteront complètement anonymes et ils doivent oser dire vraiment tout ce qu'ils ont pensé, y compris ce que l'on ne dit jamais en improvisation libre…

En effet, quiconque a fréquenté un cours d'improvisation libre a dû rapidement se rendre compte de la prudence extrême des musiciens ou de l'enseignant quand il s'agit de commenter une improvisation. Outre la volonté évidente de ne vexer personne, il est clair que le flou normatif et idiomatique rend extrêmement difficile tout jugement d'évaluation. D'autre part, ce type d'improvisation libre est vu avant tout comme une création collective, ce qui implique également une responsabilité collective, d'où la grande difficulté que nous avons à assigner des responsabilités individuelles pour telle réussite ou tel échec au sein d'une improvisation. Cette double idéologie (caducité du jugement normatif et prédominance de la responsabilité collective) imprègne un grand nombre d'improvisateurs et rend assez peu naturel cet acte de confession que nous exigeons aussi honnête et transparent que possible. Mais encore une fois, nous leur recommandons de bien garder en mémoire qu'ils ne doivent pas réaliser un commentaire critique de l'enregistrement, mais simplement tenter de se remémorer les diverses pensées qu'ils ont eues au moment de l'improvisation. Une fois l'objectif expliqué, nous laissons s'écouler un petit temps et nous demandons aux musiciens de commencer leur improvisation.

Il n'y a pas vraiment d'hypothèse directrice qui guide ce protocole. En revanche, nous souhaitons étudier un point particulier. **D'abord, il s'agit de mettre clairement en évidence l'existence de préférences contradictoires dans l'improvisation collective libre (tel passage apprécié par un improvisateur sera au contraire jugé très faible par un autre musicien). Ensuite, il nous faudra étudier quelles sont les attitudes adoptées par les musiciens quand ils se trouvent dans une situation qu'ils n'apprécient pas : comment, dans ce jeu de coordination impure (les préférences ne sont pas identiques, mais tous les musiciens ont quand même beaucoup d'intérêts en commun) les musiciens parviennent-ils à atteindre des équilibres viables** ?

Y a-t-il quelque chose comme des négociations ? Ou au contraire peut-on observer une sorte de nivellement des préférences individuelles dans un ensemble de préférences collectives émergentes ? Y a-t-il un lien entre une situation qui ne fait pas l'unanimité parmi les improvisateurs et certaines caractéristiques musicales de cette situation ? C'est-à-dire : peut-on sentir musicalement l'échec de la coordination (clairement établie par l'hétérogénéité de la satisfaction des improvisateurs) ? C'est essentiellement ces points que nous cherchons à examiner et la « confession » des musiciens est donc examinée dans cette perspective (ce qui ne nous empêchera pas de tirer d'autres conclusions si des données intéressantes apparaissent par ailleurs).

2. Résultats

Quatre trios différents ont participé à ce protocole, dans les conditions décrites ci-dessus. Malheureusement, un problème technique lors de l'enregistrement rend difficilement audible une des improvisations. Nous ne la présentons donc pas ici, malgré l'intérêt extrême des commentaires des musiciens. Pour chaque trio restant, nous présentons d'abord la retranscription traduite de l'anglais (excepté pour deux musiciens qui ont enregistré leurs commentaires en français) des « confessions » des différents musiciens. Dans notre traduction, nous avons essayé de rester le plus proche possible du style très « oral » des commentaires produits par les musiciens. Nous donnons également avant chaque commentaire le moment où celui-ci intervient. Nous indiquons également les repères temporels qui peuvent être pertinents à l'intérieur de chaque commentaire. Ces commentaires ne sont pas très longs, nous les donnons donc *in extenso*. Vient ensuite une analyse des quelques points remarquables de l'improvisation, éclairée par la confrontation des différents commentaires des musiciens[291].

a) Improvisation 5_A (Piano, Saxophone, Voix)

Confessions :

V., Piano (les commentaires ont été faits en français) :
À 7'' : « Le début c'était très bizarre. On n'a pas commencé ensemble. Je préfère quand on a un contact des yeux. Je ne voulais pas entrer avant qu'il y ait une sorte de point d'entrée donc j'attendais qu'ils se trouvent. Voilà [à 34'' sur l'enregistrement], c'était ça le point. Je voulais attendre qu'ils trouvent le souffle ensemble. Dès qu'ils s'arrêtent, je voulais rentrer »
À 40'' : « J'aime bien cette texture »
À 50'' : « Peut-être c'était trop deux mondes différents, ce que j'ai fait, mais on verra ».
À 1'10'' : « Elle a bien étudié avec Sidsel Endresen[292] [en riant un peu] ».
À 1'14'' : « Ok, là, je suis rentré avec une sorte de bruit pour rentrer dans cette texture. Ah, c'est joli, peut-être trop long [1'25'']. Ouais, j'aurais dû faire des sons plus courts ».
À 1'50'' : « Là, ici, j'ai beaucoup pensé à ce qui est *Background*/*Foreground*. S'il y avait pas trop de balance… »
À 2'21'' : « J'aurais dû attendre avant d'entrer ici. Il y avait un bon moment d'arrêt, mais c'est toujours comme ça, on a peur que ça se perde, le mouvement. Bon, ça [2'37''], j'aime pas trop ce que je fais là. J'aurais dû les laisser ».
À 3'03'' : « Ici, c'est un peu… on ne sait pas trop quoi faire, j'ai ressenti ».

[291] Toutes les improvisations mentionnées ci-dessous se trouvent dans le CD-Rom au format MP3 dans le dossier « /Proto-expérimentations/Résultats/Protocole 5/ ».
[292] Chanteuse norvégienne très active dans le champ du jazz et des musiques improvisées depuis les années 1980 ; elle est publiée sur le label ECM.

À 3’26’’ : « Là, on revient dans le monde de la première texture, du début de morceau, c’est joli. Peut-être même un peu plus de détail dans cette texture, et il nous le fallait ».
À 4’10’’ : « Aussi, j’entendais un peu mal le chant. C’est vrai que les deux sons étaient très similaires ».
À 4’24’’ : « Là, c’était le point où ça aurait pu s’arrêter. Mais comme on savait qu’il fallait qu’on fasse cinq minutes, on a continué. Mais la fin, c’était bien, on verra ».
À 4’43’’ : « Ça commence à être un peu norvégien, finalement [rires] ».
À 5’25’’ : « Ouais, ça c’est joli, ouais, ouais, ouais !! ».
À 5’56’’ : « Ouais, je ne suis pas sûr avec la fin. La toute fin, là… »
À 6’25’’ : « C’est pas mauvais. J’aurais pu faire des sons sans *pitch*, un peu… Je sais pas, c’est comme ça que ça s’est passé ».
À 6’42’’ : « Dès qu’ils ont commencé, je les ai laissé finir ».

M., Saxophone :
À 20’’ : « Je pense que déjà au début, on s’est trouvé assez facilement. On était assez en confiance avec les idées de l’autre, et je pense que c’était très bien ».
À 49’’ : « Et tout d’un coup, V. est arrivé. Et nous devions le laisser arriver. C’était assez difficile, en fait, de trouver sa place [celle de V.] dans ce jeu ».
À 1’27’’ : « Mais après un temps, nous avons réussi à l’intégrer aussi. Ouais ! C’est allé plutôt bien, je pense. Rien de négatif, jusqu’à présent ».
À 2’37’’ : « Je pense qu’on est parvenu à faire trois ou quatre parties claires dans ce jeu. Nous avions cette ligne rouge qui nous accompagnait tout le long du jeu, mais les parties sont néanmoins assez différentes. Mais elles ont les mêmes idées, juste jouées de manières différentes».
À 3’16’’ : « Je pense que tout le monde est assez bon pour utiliser son instrument de différentes façons. Mais peut-être j’en aimerais encore plus, pas seulement venant des autres, mais aussi de ma part. Je ne sais pas… [à 3’38’’] ».
À 4’47’’ : « Bon, j’ai en quelque sorte initié cette partie, là [stoppe l’enregistrement]. Et j’ai commencé ce que je fais parce que maintenant, je veux faire plus de notes [hauteurs] dans le jeu. Et aussi, je ne sentais pas qu’on en avait fini, déjà ! Et je me suis dit, que maintenant c’était le bon moment pour avoir quelques notes, et quelques harmonies dans ce truc. C’est pour ça que j’ai commencé cette partie comme ça. Je crois que c’est la troisième partie, qui est très claire en tant que telle ».
À 5’09’’ : « C’est très amusant d’entendre comment mon saxophone… comment [stoppe l’enregistrement] les harmoniques de mon saxophone donnent une harmonie dans le piano, non pas à cause de ce qu’il joue, mais parce que mes harmoniques vont sur les cordes du piano et produisent cette très large harmonie à l’intérieur du piano ».
À 5’58’’ : « Et ici, c’est ce que je crois être la quatrième partie, ou l’extension de la troisième partie. Oui, je ne peux pas vraiment décider si c’est une *outro* de la troisième partie, ou une quatrième partie en tant que telle. Vraiment bien, en tout cas… ».

T., Voix :
À 25’’ : « Ici, j’imitais les types de sons du saxophone. Je crois… ».
À 1’19’’ : « Je fais [stoppe l’enregistrement]… Pourquoi j’ai fait ça ? Je pense que j’ai eu un indice du saxophone, quand il a fait « ffp », « ffp », je crois… Et il m’a donné l’idée de faire ça de manière rythmique ». [Elle revient en arrière].
À 43’’ : « Ouais… Ouais, le saxophone commence à faire des trucs rythmiques. Et ensuite, je veux imiter, en quelque sorte… »
À 1’32’’ : « Ah ici, je l’imite… Il m’a donné l’idée… de faire ce son »
À 2’21’’ : « Je sens beaucoup d’énergie ».
À 3’16’’ : « Je ne peux pas me souvenir de ce que je pensais, en faisant cette partie ! »
À 3’26’’ : « Je reviens à imiter ce que fait le piano… Oui, je joue avec le piano, ici ».
À 4’31’’ : « Et ici, j’ai fait une pause, je crois. J’écoutais ce qu’ils faisaient ».
À 5’04’’ : « Et, ils m’ont donné de l’esp… comme un espace harmonique ».
À 5’48’’ : « Je ne sais pas d’où ce son est venu [rires] ! ».
À 6’11’’ : « Comme un état d’esprit fragile, ici ».

À 6’27’’ : « Oui, ici, je pense à la même fin que le début, en quelque sorte. Il a commencé avec la respiration encore, et ça faisait une bonne manière de partir, avec la respiration. Et maintenant, c’est fini. Ouais, je l’ai bien aimé ! ».

Confrontation des commentaires : La réussite de négociations entre trois univers

1) Résoudre le problème de l’entrée du pianiste (à 34’’) :

Le pianiste nous explique très bien pourquoi il n’est pas entré auparavant : il a été en quelque sorte pris au dépourvu par l’aspect totalement émergent de l’improvisation : en effet, à réécouter l’enregistrement, on se rend compte qu’il est très difficile de dire où commence précisément la musique, tant il n’y a aucune rupture avec les bruits (d’installation, de placement) qui précédent. Finalement, il profite d’une pause dans le discours des deux autres musiciens pour entrer, assez discrètement d’ailleurs, avec un son de corde étouffée.

Se pose alors clairement pour les musiciens le problème de l’intégration de cette texture hétérogène, très instrumentale, dans le souffle très vocal qui domine jusqu’alors : les musiciens en sont conscients, comme en témoignent les commentaires du pianiste à 50’’ et du saxophoniste à 49’’. Cela se traduit par deux réactions de nature imitative : en effet le saxophoniste, en réaction au son de piano préparé (qui mélange hauteur et bruit) réintroduit très légèrement des hauteurs, en chantonnant dans son instrument ; quant au pianiste, il abandonne momentanément son matériau pour trouver une texture (à 1’00’’) qui se fond davantage avec le jeu vocal des deux autres musiciens.

Quand finalement, le pianiste revient à 1’13’’ avec le son de piano préparé, le saxophoniste a la même réaction (chantonnement dans le saxophone), créant ainsi un fort effet de cohérence. Le pianiste, maintenant assuré de la prise en compte par les autres de son matériau, entre alors dans un rapport d’autonomie avec les deux autres musiciens (comme il nous le confirme dans son commentaire à 1’50’’). Ceci est perçu par le saxophoniste comme fonctionnant bien (voir son commentaire à 1’27’’), sans doute aussi parce que le soupçon d’hétérogénéité a été levé par les deux musiciens qui ont tous deux tenté de fusionner leur matériau à celui de l’autre et ainsi conforté la coordination des discours.

2) Négociations autour d’une première articulation (à 3’02’’) :

On a ici un silence de plus de deux secondes, le premier depuis le début de l’improvisation. Les improvisateurs cherchent clairement à renouveler leur discours, celui-ci semblant déjà épuisé, ou moins intéressant : on peut se reporter aux commentaires du pianiste à 3’03’’ (« on ne sait pas trop quoi faire ») et à 2’37’’ (« J’aime pas trop ce que je fais, j’aurais dû les

laisser »), et du saxophoniste à 2’37’’ (« Les parties ont les mêmes idées, juste jouées de manière différente »). Ce silence est aussi provoqué par l’irruption d’un élément vraiment nouveau à 3’ : une très courte intervention de saxophone *ordinario*, quoiqu’avec beaucoup de souffle. C’est d’ailleurs le saxophoniste qui rompt le silence, en poursuivant en quelque sorte le motif commencé précédemment. Les musiciens cherchent à se coordonner à nouveau, comme en témoignent les imitations motiviques qui ont lieu entre le piano et le saxophone ; mais cela semble retomber à 3’16’’, peut-être parce que la voix reste de côté (elle ne sait plus ce qu’elle pensait à ce moment là), toujours dans son univers bruitiste. Le pianiste tente de polariser le discours autour de *ré* (il le répète en tout cas deux fois : à 3’18’’ et plus clairement à 3’20’’), polarisation à laquelle le saxophoniste répond en se posant sur un *fa#*. Mais le pianiste abandonne l’idée pour retourner vers la texture initiale (ce qu’il nous confirme dans son commentaire à 3’26’’) avec des grattements bruitistes à l’intérieur du piano, qui conforte la chanteuse dans son mode de jeu (elle nous dit alors vouloir imiter le pianiste). Le saxophoniste regrette peut-être cela (commentaire ambigu à 3’16’’), car il semblait plutôt vouloir passer à autre chose : mais il joue néanmoins le jeu et revient progressivement à l’idée initiale, même s’il y injecte de temps en temps quelques fragments mélodiques.

3) La coordination « norvégienne » (à 4’24’’) :

Comme le remarque le pianiste, l’improvisation est en train de mourir depuis 4’10’’, avec un double effet conclusif : *diminuendo* et *rallentando*. Mais apparemment, ni le pianiste (par respect d’une consigne), ni le saxophoniste ne veulent arrêter. Mais aucun nouveau matériau n’est introduit : les musiciens se contentent de donner sa chance à un élément qui n’a pas été développé. Le saxophoniste revient en effet à l’idée qui avait été précédemment abandonnée par le pianiste, en se posant sur un *ré*. La polarisation est acceptée et confirmée par le pianiste à 4’28’’. Notons que si cette idée de polarisation semble lointaine chronologiquement (introduite plus d’une minute auparavant), elle est sans doute beaucoup plus proche psychologiquement, car tout ce qui précède est comme une longue stase où les musiciens ne font que dérouler un unique élément, jusqu’à son extinction « naturelle ». Quant à la chanteuse, celle-ci aide bien à la clarté de l’articulation en s’arrêtant pour « écouter ce qu’ils faisaient ».

Cette section est très contrastante avec ce qui précède : « norvégienne » comme le dit ironiquement le pianiste… en tout cas, harmonique et mélodique. Le climax en est l’intervention lyrique de la chanteuse : après s’être posée sur la dominante (*la*) à 4’55’’ (« ils m’ont donné un espace harmonique »), elle profite de la dissonance produite par le

saxophoniste (*sol#*) à 5’21’’ pour passer clairement en dehors. Il est en tout cas remarquable de constater à quel point sa phrase fonctionne clairement pour les autres musiciens comme le signal conclusif de cette section. Dès que le son s’éteint, en effet, à 5’38’’, le pianiste quitte la note pôle pour un *si*, interruption à laquelle le saxophoniste réagit immédiatement en revenant aux chantonnements qui avaient répondu à la première entrée du piano. Il y avait certes eu un *do* au piano à 5’28’’, mais celui-ci était à comprendre comme un élargissement du *ré*, du fait qu’il soit joué dans une même résonance et selon le même mode de jeu. Ici, c’est aussi d’un contraste de timbre qu’il s’agit.

4) Errements et cristallisation finale (à 5’50’’) :

Le statut de cette dernière section n’est pas très clair pour les musiciens : « Je ne suis pas sûr avec la fin » et « Je ne peux pas vraiment décider si c’est une *outro* de la troisième partie ou une quatrième partie ». Il ne faut pas considérer ces remarques comme purement analytiques *a posteriori*. Elles traduisent aussi sans doute la difficulté ressentie par les musiciens à donner une direction claire à cette section. Cela se remarque bien dans la nature très composite des matériaux utilisés : la chanteuse semble persévérer dans le registre mélodique ; le pianiste est revenu aux sons de piano préparé (type gamelan) du début ; et le saxophoniste alterne entre les effets de souffle et le chantonnement dans l’instrument. C’est finalement à 6’24’’ que se cristallise vraiment la coda : le saxophoniste revient clairement à la texture initiale (bruits de souffle/succion dans l’aigu). Ceci est perçu par la chanteuse comme un retour au début (voir son commentaire à 6’27’’), et elle s’empresse donc de s’intégrer à cette texture. Il faut également noter la réaction du pianiste, qui s’arrête de jouer (voir son commentaire à 6’42’’) : lui aussi voit donc dans cette coda une sorte réexposition du début (et rappelons-nous qu’il ne jouait pas au début).

À notre sens, c’est précisément parce que le statut de la section précédente n’est pas très clair que cette coda se cristallise très rapidement une fois le signal donné. Les musiciens sont en attente d’un élément contrastant ou interruptif qui permettra de conclure l’improvisation : d’où leur réaction immédiate à l’apparition de cet élément, témoin d’une anticipation réussie.

b) Improvisation 5_B (Piano, Batterie, Contrebasse)

Confessions :

J., Batterie :
« Au début, je me demandais juste ce que les deux autres types allaient jouer ».
À 6'' [il stoppe l'enregistrement] : « Juste ici, A. a commencé et j'ai joué en réaction à ce qu'il avait joué. Et ensuite le pianiste est entré avec quelque chose et j'ai pensé… ma réaction instinctive a été de me dire que peut-être ça ne collerait pas. Mais ensuite nous avons juste continué à jouer ».
À 15'' : « Et il [le pianiste] s'est fondu dans le truc de toute façon ».
À 39'' [il stoppe l'enregistrement] : « En fait, ici, j'ai bien aimé ce qui s'est passé ; j'ai pris du plaisir à jouer ».
À 1'00'' [il stoppe l'enregistrement] : « À ce moment, j'ai vraiment commencé à apprécier. À ce moment, nous avions plus ou moins établi quelque chose, et je me suis senti plus à l'aise. Nous jouions comme une unité et pas comme trois personnes différentes, ce qui était peut-être le cas au début, parce que nous n'avions jamais joué ensemble avant, tous les trois ».
À 1'23'' [il stoppe l'enregistrement] : « Et aussi, cette partie, j'y ai pris du plaisir, parce que le contrebassiste a joué une sorte de variation de la séquence précédente, et j'ai beaucoup aimé ça, et j'ai suivi ça ».
À 2'48'' [il stoppe l'enregistrement] : « Je crois me souvenir que dans cette partie, j'ai peut-être [longues hésitations et bégaiements] été un peu inquiet avec le piano, les choses qu'il faisait. Je pense que j'ai senti que peut-être la basse et la batterie faisaient quelque chose ensemble, parfois avec une direction, et que le piano était quelque chose par-dessus ou à côté, et sans vraiment de direction. C'était peut-être difficile de comprendre ce que le piano faisait ».
À 3'17'' [il stoppe l'enregistrement] : « Je me souviens que j'ai bien aimé cette fin. À ce moment, on est à nouveau ensemble, en tant que trio ; on ne joue qu'une chose ».
À la fin : « Je me souviens qu'à la fin, moi et le contrebassiste on s'est retrouvé sur une note et du coup on a arrêté là. Et il y a eu cette coda de piano, et je me suis dit… je ne sais pas en fait…je crois que c'était OK ».

K., Piano :
À 10'' [il stoppe l'enregistrement] : « Avant qu'on commence, j'attendais que quelqu'un se lance pour réagir à ça. J'ai essayé de suivre ce que le contrebassiste faisait ».
À 30'' [il stoppe l'enregistrement] : « Je pense que l'atmosphère du début était assez chouette ».
À 1'36'' [il stoppe l'enregistrement] : « Ici, je me suis demandé quoi faire après. Je pensais qu'il fallait que ça se développe mais il semblait que le contrebassiste voulait augmenter l'intensité ».
À 1'58'' [il stoppe l'enregistrement] : « Mais à ce point, je me suis dit que la musique était comme coincée, elle n'allait pas… Je me suis dit qu'elle devait aller quelque part ».
À 2'17'' [il stoppe l'enregistrement] : « Alors à ce moment, j'ai senti que je n'avais rien à apporter comme contribution ».
À 3'09'' [il stoppe l'enregistrement] : « Et maintenant j'essaye de copier le motif que la basse joue ».
À la fin : « Et ça s'est arrêté assez subitement. Je me suis dit sur le moment que je n'étais pas prêt pour la fin ».

A., Contrebasse :
À 21'' : « Oui, quand j'ai commencé ça [il stoppe l'enregistrement], je n'avais vraiment pas de bonne idée avant de commencer, alors je me suis dit que je devais jouer quelque chose, n'importe quoi, et voir comment ils y réagissaient. Et j'ai senti que la réaction qu'ils ont donnée, surtout celle du pianiste, était un peu inattendue, ce genre d'accords très courts [il revient au tout début de l'enregistrement]. Et je ne suis vraiment pas dans cette, heu, tonalité, dans laquelle il est… Alors je ne

savais vraiment pas comment continuer. Je me suis dit immédiatement, merde, ça va être un peu difficile ».
À 37'' [il stoppe l'enregistrement] : « Oui, et je ne comprends pas pourquoi il quitte immédiatement l'idée avec laquelle il a commencé et se met à faire quelque chose de complètement différent [revient en arrière]… ces lignes ».
À 43'' : « Mais ici il revient un peu aux accords ».
À 1'08'' : « Je pense que c'est très typique, quand quelqu'un improvise pour la première fois, et ça s'arrête juste comme ça [il stoppe l'enregistrement], et il n'y a pas de direction, personne n'a vraiment une idée [remet l'enregistrement] d'où aller… [il stoppe l'enregistrement]. Et à ce point [à 1'13''], je me suis dit que quelque chose devait se passer, parce que merde, ça ne va nulle part. C'est pourquoi j'ai réagi comme ça ».
À 1'45'' : « C'est vraiment… de la musique qui ne va nulle part ».
À 2'10'' : « Et ce truc, je pense, ça marche pas mal, entre moi et J. Je pense qu'on est sur la même longueur d'onde dans ce [truc] rythmique ».
À 2'28'' : « Mais je pense que le pianiste n'est pas vraiment… il n'y a pas vraiment de raison, pourquoi il fait ça ? Il n'y a pas de nécessité musicale, en aucun sens ».
À 3'11'' : « Ici, c'est peut-être la meilleure partie de ce qu'on a fait… on est tous en train de plus s'écouter les uns les autres. Et chacun a ses idées qu'il suit et qu'il travaille ».
À 3'33'' : « Et ça pourrait continuer pendant longtemps, cette partie, je pense… Et la fin est chouette, je pense ».
À la fin : « Mais en gros, je pense que c'est très typique d'une première improvisation avec des gens que tu ne connais pas, et tu n'as vraiment aucune idée de leur esthétique ou de comment ils vont réagir à tes trucs… Tout le monde est très poli… Il n'y a personne qui est vraiment solide avec ses propres idées. C'est peut-être la chose la plus importante dans la musique improvisée, avoir ses propres idées très solides, et ne pas trop, peut-être, s'occuper des autres … Mais ici, c'était vraiment comme : attendre tout le temps l'autre pour faire quelque chose, n'importe quoi… Bon, quoi qu'il en soit, je pense que la fin était à peu près OK, mais le reste, je pense, n'était pas vraiment bon ».

Confrontation des commentaires : De la difficulté de la communication

Cette improvisation semble bien laborieuse ; et les commentaires des musiciens permettent assurément d'en comprendre une partie des raisons.

D'abord, il n'est qu'à regarder la première remarque de chacun des musiciens pour comprendre la répartition des rôles dans cette improvisation : on comprend ainsi qu'au début, tout le monde était plus ou moins en train d'attendre que quelqu'un commence, pour y réagir. C'est quelque chose d'assez typique d'une première improvisation entre musiciens qui ne se connaissent pas, où la politesse et une certaine timidité sont souvent de mise. C'est donc le contrebassiste qui s'est décidé à commencer, un peu par défaut, nous dit-il, car il n'avait pas vraiment une « bonne idée avant de commencer ». Ce geste n'est pas anodin : car pour tout le reste de l'improvisation, le contrebassiste va se sentir investi d'un rôle d'initiateur, de relanceur, tandis que les autres confirment leur attentisme initial : le commentaire du contrebassiste à 1'13'' va d'ailleurs dans ce sens. On écoutera aussi la manière dont il amène la stase finale à 3'.

1) Un désaccord initial confinant à l'aporie (à 5'') :

Le début de cette improvisation est particulièrement intéressant à examiner, en raison du désaccord patent qui existe entre les musiciens. En effet, là où le pianiste pense que « l'atmosphère du début était assez chouette », les deux autres semblent avoir été très surpris par la réaction instrumentale de ce dernier à la proposition initiale de contrebasse : « Je me suis dit immédiatement : merde, ça va être un peu difficile » (pour le contrebassiste) ; « Ma réaction instinctive a été de me dire que peut-être ça ne collerait pas » (pour le batteur). Le contrebassiste formule explicitement ce qui, selon lui, ne fonctionne pas : les polarisations tonales suggérées par les accords de piano. Regardons ce qui se passe plus précisément : d'abord le contrebassiste laisse entendre la dixième *fa-ré*. Le pianiste saisit immédiatement le *ré* comme fondamentale (ce qui n'est certes pas absurde, vu le registre de cette note, et sa mise en relief dynamique) et colore ses accords en ré mineur (à 4''). Le contrebassiste, s'il faut en croire ses commentaires, veut alors absolument éviter de conforter le pianiste dans cette référence tonale (peu importe laquelle : ce qu'il veut avant tout, c'est ne pas faire quelque chose de pseudo-tonal) : quand il intervient une deuxième fois à 7'', non seulement il ne revient pas sur le *ré* pour terminer sa phrase, mais il introduit des quarts de tons qui brouillent encore davantage la référence tonale. Il commence néanmoins sa phrase par un *fa*, pour ne pas être en rupture complète avec la réaction du pianiste (d'autant plus que celui-ci laisse résonner son accord). Mais à 11'', le pianiste renchérit en restant dans la même coloration tonale, encore plus claire cette fois-ci. À 14'', le contrebassiste utilise la même stratégie que précédemment (en ne se posant pas sur un *ré* mais sur un *mib* un peu faux) ; mais à 17'', le pianiste décide alors de poser lui-même explicitement le *ré* comme fondamentale, se substituant ainsi à la contrebasse. Ce geste négateur (ou affirmatif, cela dépend du point de vue…) crée en tout cas un trouble puisqu'un vide musical de presque neuf secondes lui succède. On notera le rôle du batteur : il essaye de mettre les musiciens d'accord par un coup de caisse claire à 20'' (il était auparavant uniquement sur les cymbales) assez interruptif (signe de passer à autre chose) ; et il tente tant bien que mal de combler le vide laissé par les deux autres musiciens, vide peut-être également provoqué par son geste interruptif). Quoi qu'il en soit, il apparaît clairement qu'un non-partage durable de la représentation mentale de l'improvisation aboutit à la paralysie de celle-ci, plus personne ne sachant que faire.

2) La catalysation par l'interruption (à 1'18'') :

Le contrebassiste le dit explicitement : il prend la décision de provoquer quelque chose, par un geste interruptif, car selon lui il ne se passe rien depuis trop longtemps. À 46'', le batteur installe un tempo fixe, et l'atmosphère de ballade jazz semble plus que jamais d'actualité : mais c'est effectivement une ballade sans *chorus*, aux événements très raréfiés. Le contrebassiste rompt donc brutalement avec cette atmosphère à 1'05'' en proposant une phrase très active, déconnectée du tempo du batteur (celui-ci essaye d'ailleurs de se synchroniser avec le nouveau tempo suggéré), et d'un niveau dynamique soutenu. Le moins que l'on puisse dire, c'est que l'intention est transparente, puisque les deux autres musiciens s'arrêtent juste après l'intervention du contrebassiste (à 1'15'') : signe aussi qu'ils se positionnent spontanément dans un rôle d'accompagnateur entièrement subordonné à la parole du soliste. Le batteur nous le confirme : « Le contrebassiste a joué une sorte de variation de la séquence précédente, et j'ai beaucoup aimé ça, et j'ai suivi ça ». Cette interruption est sans doute très bénéfique car les trois musiciens repartent en même temps, dans une énergie commune. Cette énergie s'épuise toutefois bien vite, notamment car le pianiste multiplie les gestes cadentiels à partir de 1'29''.

Encore une fois, le pianiste et le contrebassiste ne sont pas sur la même longueur d'onde, puisqu'à 1'36'', le pianiste semble vouloir revenir à l'atmosphère de ballade tandis que le contrebassiste reprend à 1'41'' son discours véhément, ce que le pianiste semble vivement regretter dans son commentaire (il voudrait avoir le temps de développer un peu). Là encore, de cette inadéquation des préférences résulte une situation paralysée, bloquée, que les deux musiciens, d'ailleurs, identifient comme telle : « C'est vraiment de la musique qui ne va nulle part » et « Je me suis dit que la musique était comme coincée ». Il est ironique de constater que le diagnostic est donc identique pour les deux musiciens !

3) Un improvisateur laissé de côté (à 2'05'') :

Le contrebassiste et le batteur sont quasiment seuls depuis 1'50'' (le pianiste fait une intervention très légère à 1'57''). Le contrebassiste assume de plus en plus clairement un rôle de soliste, et l'ensemble fonctionne assez bien, avec la complicité attendue d'une section rythmique contrebasse-batterie. Toutefois, le batteur et le contrebassiste, qui s'accordent sur la réussite de la connexion établie à ce moment-là (« On est sur la même longueur d'onde dans ce truc rythmique » et « La basse et la batterie faisaient quelque chose ensemble ») éprouvent la même suspicion envers les interventions du pianiste (« Pourquoi il fait ça ? » et « Le piano était quelque chose à côté, sans vraiment de direction »). Le pianiste lui-même

semble sentir cette forte connexion entre contrebasse et batterie et donc vouloir renoncer à jouer (« Je n'avais rien à apporter comme contribution » nous dit-il à 2'17''). Pourquoi joue-t-il alors dès 2'19''? D'abord, il faut dire qu'il intervient assez peu, toujours de manière très éparse (et effectivement peu connectée). Ensuite, il se sent sans doute obligé d'essayer de participer à l'improvisation et au discours collectif (syndrome de l'improvisateur plutôt débutant) : mais le fait qu'il interrompe sans cesse son discours montre bien qu'il ne trouve pas vraiment le moyen de rentrer dans la logique rythmique du duo contrebasse-batterie, de coordonner son discours aux deux autres.

4) Chausser ses gros sabots : le recours à une stratégie de coordination explicite (à 2'55'') :
C'est encore le contrebassiste qui va relancer la situation en se figeant sur la septième descendante *mib-fa*. Cela donne un point d'ancrage clair sur lequel tout le monde va se coordonner, rythmiquement et motiviquement. Tout le monde est d'ailleurs satisfait de cette synergie enfin atteinte : « On est tous en train de plus s'écouter les uns les autres » ; « J'essaye de copier le motif que la basse joue » ; « A ce moment, on est à nouveau ensemble en tant que trio : on ne joue qu'une chose » ; surtout le contrebassiste et le batteur qui avaient fortement ressenti le décalage existant avec le pianiste dans la section précédente. C'est d'ailleurs un mouvement assez classique que de tenter de faire succéder une phase de synergie (en utilisant les stratégies appropriées, comme par exemple se figer sur quelque chose) après une phase de non-coordination.

5) L'éternel problème de la fin (à 3'35'') :
C'est un bon exemple de fin un peu étrange (quoi qu'elle semble appréciée des musiciens). Ce qui est intéressant, c'est la remarque du pianiste : « Je n'étais pas prêt pour la fin ». En fait, là n'est pas vraiment le problème, puisque le contrebassiste non plus n'était pas prêt (il dit que cette partie aurait pu se poursuivre pendant longtemps).
On sait la difficulté que représente la question de la fin dans l'improvisation libre. Il est difficile de « sentir » collectivement une fin. Toutefois, à notre sens, les improvisateurs apprennent à singulariser certains événements, dans le flux continu des discours. Et de tels événements jouent de manière privilégiée le rôle de marqueur formel : c'est-à-dire qu'on peut s'en saisir pour opérer une articulation formelle (ou en l'occurrence une clôture formelle). Ici, on a clairement un événement de cette nature : en effet, non seulement il y a la coïncidence de l'émission entre batterie et contrebasse (notée par le batteur dans son commentaire comme raison pour s'arrêter) ; mais en plus, alors que le contrebassiste était quasiment resté sur

l'intervalle *mib-fa*, il choisit à ce moment là précisément de le transposer au demi-ton supérieur, et joue donc *mi-fa#*. Voilà qui suffit amplement à singulariser cet événement, et à en faire une fin possible. Mais cette capacité à singulariser des événements musicaux (pas forcément de manière consciente d'ailleurs) pour en faire des marqueurs formels est probablement un des traits de l'improvisateur expert (que sont le batteur et le contrebassiste). Il n'est donc pas étonnant que le pianiste ait laissé passé cette occasion pour ajouter cette petite coda, trop courte pour ne pas « sonner » comme une erreur…

c) Improvisation 5_C (Voix, Hautbois, Batterie)

Confessions :

S., Voix :
À 5'' : « J'ai un peu traîné du pied au début, et je n'ai pas senti que j'avais une justesse idéale, et la voix pour travailler avec les deux autres ; mais j'ai travaillé sur cette idée simple de deux notes ; [à 27''] et essayé de suivre un peu le hautbois ; [à 34''] mais toujours en restant sur cette idée qui maintenait le hautbois et la batterie ensemble, en quelque sorte ».
À 46'' : « Et je me suis dit que le hautbois et la voix étaient bien connectés à ce moment-là, parce qu'on se suivait ».
À 53'' : « Mais ensuite j'ai décidé de laisser le hautbois tout seul pour un moment et de travailler un peu avec la batterie ».
À 1'06'' : « J'ai vite découvert que ce n'était pas vraiment intéressant de continuer de travailler seulement avec la batterie, alors j'ai fait une sorte de solo ».
À 1'30'' : « J'ai essayé d'étendre l'ambitus ici ; alors j'ai juste essayé de soulever le hautbois et la batterie vers des hauteurs plus aiguës ; et ça a eu comme conséquence qu'on a joué beaucoup plus vite et fort, et c'était vraiment cool, j'étais très content avec ça ».
À 1'58'' : « Et j'ai essayé de lier ça avec l'idée facile du début, avec les deux notes ».
À 2'07'' : « Et j'ai senti que la batterie me suivait bien là-dessus, avec les balais, juste là. J'ai essayé de compléter ça avec les sons que je fais là. Et le hautbois a fait la même chose, alors… ».
À 2'32'' : « Et comme on l'entend, le hautbois fait deux notes à la fois ici, comme une dissonance, et j'ai essayé de faire ça avec ma voix aussi. Je me suis dit que c'était pas trop mal, mais ma voix était… je me sentais un peu nerveux, ou du moins ma voix sonnait comme si j'étais un peu nerveux, et j'ai entendu ça, alors ça a eu une influence sur mon chant ».
À 3'05'' : « Cette partie-là, je n'en suis pas vraiment satisfait, je ne sens pas qu'elle est connectée à autre chose… ou du moins, ça devient un peu ennuyeux ».
À 3'23'' : « Alors je me suis dit qu'on était à la fin, à ce moment-là. Et je voulais arrêter l'impro. J'ai essayé… tu sais… d'amener les autres à voir ça, mais on a traîné un peu plus longtemps que je le voulais. Mais c'est devenu un peu intéressant quand le hautbois est arrivé ici [à 3'50''], et a fait des *glissandi*, et a amené un finale différent de ce que j'attendais ».
À la fin : « J'était un peu déçu de la fin parce que c'était un peu traditionnel. Je voulais que ce soit plus thématique, au lieu de quelque chose d'un peu cliché avec les cymbales… vraiment la fin facile. Je voulais qu'on communique un peu mieux et je pensais à ça quand ça s'est arrêté alors j'étais un petit peu déçu mais au bout du compte, je pense que c'était une très bonne pièce. Je ne me rappelle pas toutes les idées et comment on les a connectées mais chemin faisant, je pense qu'on a eu une bonne connexion. Alors intuitivement, je suis plutôt satisfait ».

E., Hautbois :
Au début : « La première chose que je me suis dite, c'est qu'on ne s'était jamais rencontré avant de commencer à jouer, et que c'était un ensemble étrange avec un chanteur, hautbois et un percussionniste ; et je me demandais ce qu'ils allaient faire dans l'impro alors j'ai pensé que je devais commencer avec quelque chose comme une texture ».
À 3'' : « J'ai juste joué une longue note, pour voir comment ils réagissaient. Et nous étions ensemble. J'ai essayé de faire d'autres notes pour développer ce truc, tout en restant dans le même genre de texture, je crois ».
À 28'' : « Et voir comment il répondait quand on échange d'autres notes, on joue plus haut et on accélère la pulsation rythmique ».
À 37'' : « Et le chanteur a répondu à cela, alors j'ai continué à jouer ».
À 46'' : « J'essaye maintenant de développer une nouvelle section, pour voir ce qu'ils font. Alors je joue plein de notes rapides, et je me suis dit que le percussionniste suit bien, et le chanteur aussi. C'est plus agressif ».
À 57'' : « Et j'arrête de jouer…un peu… ah non, pas encore. J'ai pu trouver une sorte de dialogue avec le chanteur ».
À 1'09'' : « Et j'ai arrêté de jouer, pour voir comment le percussionniste et le chanteur allaient réagir, ce qu'ils allaient faire seuls ».
À 1'19'' : « Je reviens et j'essaye de pousser le chanteur à faire autre chose. Il n'a pas l'air de me suivre mais je continue d'insister là-dessus ; et je les suis à la place… ».
À 1'40'' : « Maintenant, on s'est trouvé, il me semble… sur une même chose… alors j'ai continué à développer ces rythmes rapides ».
À 1'58'' : « Et je me suis arrêté encore pour voir ce que les deux autres joueurs allaient faire ensemble ».
À 2'06'' : « Et je me suis dit qu'on essayait de revenir un peu au début, où j'ai trouvé la première texture ; mais avec des variations parce que le chanteur ne fait pas ce à quoi je m'attendais… Mais je pense que c'était bien, ici ».
À 2'22'' : « J'essaye de simuler les sons que le chanteur fait ».
À 2'37'' : « Je les laisse faire quelque chose seuls ici, très piano ».
À 2'48'' : « Ensuite je suis retourné encore une fois au début, voir comment ils allaient réagir. Je me suis dit que c'était pas mal alors j'ai continué ça ».
À 3'09'' : « Et j'ai regardé s'ils pouvaient développer le tempo encore, une nouvelle pulsation. On essaye de trouver un dialogue entre le chanteur et moi ».
À 3'26'' : « On a trouvé une belle texture ici alors je continue à faire ça ».
À 3'44'' : « Et ça se calmait plus ou moins, alors j'ai fait une petite pause pour voir ce que les autres faisaient ».
À 3'52'' : « Et j'ai suivi sur ces longues notes, là ».
À la fin : « Et ensuite, on a naturellement arrêté de jouer la pièce ici ».

A., Batterie :
À 31'' : « Ici, j'ai juste essayé de trouver l'ambiance, et le tempo… Je pense qu'on l'a trouvé vraiment rapidement ».
À 53'' [il stoppe l'enregistrement] : « Oui, ici on avait trouvé le tempo et l'ambiance, en quelque sorte, du morceau. Et aussi j'ai essayé de faire des sortes de motifs, comme le « tch-k-tch-k » qui est revenu à plusieurs reprises ».
À 58'' : « Et aussi, j'aime bien le jeu du hautbois ».
À 1'12'' : « Ici, c'est peut-être un des endroits faibles, ou un endroit plus faible en tout cas. On avait un peu de mal, on luttait un peu, je crois ».
À 1'42'' : « Hum… J'adore ce hautbois ».
À 1'57'' : « Ici, j'ai essayé de répondre au hautbois, à sa sorte de folie, qui jouait [il stoppe l'enregistrement] avec des notes rapides. Je crois que j'ai essayé de jouer entre ses phrases mais j'ai pu aussi surjouer ses phrases, un peu ».
À 2'06'' : « Ici, je reviens au « tch-k » qui me semblait comme un motif… on revient plutôt au début de la pièce, ou de l'improvisation, encore ».
À 2'31'' : « Mais c'est aussi différent, alors… mais j'aime ça, cette partie ».

À 2’50’’ : « Je me sentais très sûr, très à l’aise, à ce point ».
À 3’21’’ : « Ici, j’ai essayé de changer la texture, aussi doucement que possible. Je suis assez satisfait de cette partie, comment ça s’est construit… et aussi du développement avec S. et le hautbois, E. ».
À 3’47’’ : « Je me souviens de ce moment où on s’est presque arrêtés, mais j’ai continué. Je crois que c’était juste avant ça ».
À 4’03’’ : « Je crois que c’était bien que l’on continue ».
À la fin : « Ouais, chouette fin ».

Confrontation des commentaires : De l’importance d’un partage des représentations

1) La transparence d’une intention (à 45’’) :

Le hautboïste nous dit qu’il essaye maintenant de « développer une nouvelle section, pour voir ce qu’ils font ». Son intention est apparemment très bien perçue, puisque le chanteur change complètement de matériau, en imitant la batterie ; et que le batteur utilise les toms de manière plus ouverte. C’est sa phrase descendante, quasi-cadentielle, qui a vraisemblablement servi de signal aux autres musiciens. Le hautboïste est content du résultat, et le batteur aussi (à 53’’ : « on avait trouvé le tempo et l’ambiance, en quelque sorte, du morceau »).

2) Ramener un improvisateur dans le jeu collectif (entre 47’’ et 1’37’’) :

Beaucoup d’événements surviennent pendant ces cinquante secondes, et les musiciens nous donnent quelques précieuses indications pour les comprendre. Le jugement que fait le batteur à 1’12’’ (« c’est peut-être un des endroits faibles [de l’improvisation] ou un endroit plus faible en tout cas. On avait un peu de mal, on luttait un peu, je crois ») doit probablement être entendu comme une large partie de cette période. Le fait qu’il emploie le terme « lutter » est ici révélateur d’une situation dont la direction n’est pas bien définie, ce qui contraste à la fois avec le début de l’improvisation et avec la section suivante.

C’est d’abord le chanteur qui quitte (de manière assez réussie d’ailleurs, après une fin de phrase) le dialogue qu’il entretenait avec le hautboïste pour imiter la batterie, mais comme il le reconnaît lui-même, « ce n’était pas vraiment intéressant de continuer à travailler seulement avec la batterie ». Néanmoins, s’il commence ce « solo » (en quasi-scat) dont il parle, ce n’est pas seulement pour cela : c’est surtout parce que le départ du hautbois laisse un vide probablement lourdement ressenti par les musiciens. Il faut dire que le hautboïste n’est pas très sûr de ce départ, comme en témoignent les commentaires de 57’’ et 1’09’’ : c’est surtout le deuxième départ qui semble très étrange, car il n’est revenu que pour quelques secondes, le temps de réinstaller quelque chose qui est tout de suite écarté. C’est d’ailleurs à ce moment-là que le batteur fait son commentaire sur la médiocrité de ce passage. En fait, les musiciens

ressentent sans doute que le départ du hautboïste n'est pas motivé musicalement (« j'ai arrêté de jouer pour voir comment ils allaient réagir » dit-il d'ailleurs), d'autant plus que le batteur venait de souligner indirectement (à 58'' : « j'aime bien le jeu du hautbois ») que le hautboïste jouait un rôle très important dans ce passage. Le chanteur et le batteur réagissent en tout cas nettement au départ du hautboïste en adaptant des stratégies d'attentes assez claires : à 1'08'', le chanteur envoie un signal cadentiel, puis reste sur une tenue, en la variant légèrement ; et le batteur reste sur un quasi-*ostinato* très aéré. Ces stratégies d'attente sont aussi un moyen de créer un appel d'air presque irrésistible pour le hautboïste qui, voyant qu'il ne se passe rien ou presque, se sent obligé de retourner dans l'improvisation. L'entrée du hautbois est d'ailleurs immédiatement suivie par une réactivation du discours chez les deux autres improvisateurs.

Toutefois, le hautboïste dit qu'il rentre en voulant « pousser le chanteur à faire autre chose », sans grand succès lui semble-t-il. En fait, il y parvient, mais sans doute pas de la manière qu'il souhaitait. En effet, ses sons doux et tenus n'ont pas pour effet de calmer le chanteur, qui devient au contraire de plus en plus actif, jusqu'à vouloir à son tour « soulever le hautbois et la batterie ». L'intention du hautboïste a donc été correctement perçue par le chanteur, au moins sous son aspect formel (provoquer un renouvellement). Il n'en reste pas moins qu'il existe toujours un hiatus entre le discours du hautboïste et le discours du chanteur, qui sont vraiment dans un rapport d'autonomie. Or, une situation bancale existe sans doute depuis trop longtemps aux yeux des musiciens ; d'où la tentation d'établir clairement un nouveau point de coordination par la synergie des discours. Le batteur étant dans une situation d'accompagnement, il faut donc que le chanteur s'aligne sur le hautboïste ou réciproquement. En fait, les deux tentent de parvenir à la fusion : c'est d'abord le chanteur à 1'33'' qui se rapproche de la polarisation proposée par le hautboïste ; puis, sous le coup d'une excitation progressive, il lâche une rapide envolée vers l'aigu, presque criée (1'35'') ; cette fois-ci, c'est le hautboïste qui va la reprendre en imitation assez directe (à 1'37''), inaugurant une séquence en pleine synergie. Cette synergie est clairement valorisée par les trois musiciens : « J'adore ce hautbois » ; « On s'est trouvé, il me semble, sur une même chose » ; « C'était vraiment cool, j'étais content avec ça ». En fait, le hautboïste résume bien ce qui se passe : les musiciens se « sont trouvés » ce qui était ressenti comme d'autant plus nécessaire qu'une situation plutôt médiocre, vécue comme telle par les musiciens, s'installait.

On voit donc que quand les musiciens partagent un modèle mental commun, une description commune de la situation d'improvisation, la coordination s'opère de manière assez fluide : malgré les difficultés inhérentes à la situation d'improvisation libre, les musiciens mettent en

place des stratégies leur permettant de trouver une solution : ce sont par exemple les stratégies d'attentes employées simultanément par le chanteur et le batteur pour ramener le hautboïste, l'ajustement des variations (modifier son jeu en réponse à la perception d'une variation du discours de l'autre) ou les stratégies d'imitation réciproque du chanteur et du hautboïste amenant finalement la synergie des discours.

3) Négociations autour d'une réexposition (à 2'03'') :
La rupture formelle est assez bien menée. Le chanteur utilise un geste interruptif clair et le batteur s'en saisit aussitôt pour opérer un piano subito. Comme il le dit lui-même, il ramène alors le motif « tch-k… du début de la pièce». Et c'est bien comme ça que l'entend le hautboïste : « Et je me suis dit qu'on essayait de revenir un peu au début, où j'ai trouvé la première texture ». Mais le chanteur, lui, n'est pas sur cette longueur d'onde : il essaye quant à lui de s'insérer dans la texture proposée par le batteur. Cela donne donc un résultat différent d'une réexposition, ce dont les deux autres sont conscients : « Mais c'est aussi différent, alors… », « Mais avec des variations parce que le chanteur ne fait pas ce à quoi je m'attendais ». Et ils ajoutent être en fait satisfaits de ce résultat. Donc si l'on résume : le batteur et le hautboïste pensaient revenir au matériau initial ; le chanteur voulait plutôt aller vers autre chose ; le batteur et le hautboïste ont bien perçu cela et ont tous les deux décidé de suivre le chanteur car le résultat leur a plu. La divergence cognitive ne se laisse donc pas vraiment entendre, puisqu'elle est très rapidement résolue (notamment parce que deux des trois musiciens partagent effectivement le même modèle mental de l'improvisation).

4) Faire sentir une fin (à 3'16'') :
Apparemment, les musiciens ne sont pas d'accord sur cette dernière partie. Le chanteur la trouve ennuyeuse depuis quelque temps déjà, et surtout sans véritable raison d'être ; il essaye donc d'en finir et de faire sentir aux autres que « c'est la fin ». Mais précisément à ce moment là, les deux autres avouent : « Je suis assez satisfait de cette partie, comment ça s'est construit » et « On a trouvé une belle texture ici, alors je continue à faire ça ». Ils n'ont donc clairement aucune envie d'en finir tout de suite. Le geste conclusif (ou du moins suspensif du chanteur), un ralenti sur une montée chromatique, est assez visible, mais il ne produit pas l'effet escompté, en raison de l'état d'esprit des autres improvisateurs. On voit alors que le chanteur renonce abruptement à « convaincre » les autres quand il entre à nouveau dans un jeu d'imitation avec le hautboïste à 3'25'' en répétant à son tour un son bref, ce qui donne un nouveau souffle à l'improvisation.

Néanmoins, on peut considérer que le chanteur ne s'était trompé que de peu dans son diagnostic (ou que son geste a tout de même eu un effet, mais à retardement), puisque la musique retombe presque aussitôt (silence de 3'40'') : « La musique se calmait plus ou moins » comme le rappelle le hautboïste, qui en rajoute encore en se retirant de l'improvisation. Cette fois-ci, c'est le batteur qui prend l'initiative de continuer pour une courte coda, initiative qu'il approuve après coup.

Il est amusant de regarder les réactions du chanteur : on sait que celui-ci n'est pas vraiment satisfait depuis l'avènement de cette dernière partie. Il adopte successivement différentes stratégies : d'abord tenter d'en finir au plus vite en faisant comprendre aux autres que « c'est la fin » ; puis tenter de « jouer le jeu » en espérant qu'il en sorte quelque chose d'un peu mieux. Il y a donc une redéfinition très nette de ses préférences en cours de route. C'est de cette mi-victoire que témoignent ses derniers commentaires : « Mais c'est devenu un peu intéressant quand le hautbois est arrivé ici […] et a amené un finale différent de ce que j'attendais » ; qui doit être néanmoins replacé dans un cadre d'appréciation globale : « J'étais un peu déçu de la fin parce que c'était traditionnel ». C'est aussi ce genre de négociation, de semi-renoncements qu'il faut avoir en tête pour comprendre certaines des décisions musicales des improvisateurs : notamment ici, le chanteur s'aperçoit qu'il est en minorité (par le refus que lui opposent les autres de prendre en compte son signal conclusif) : il n'a donc d'autres choix que de se conformer lui aussi au modèle mental de ses collègues ou de se mettre délibérément hors-jeu.

3. Conclusions

L'essentiel a été dit lors des analyses précédentes. Il est passionnant d'observer en détail les moments où les improvisateurs ont des préférences très différentes (quant au « langage » à utiliser par exemple) ou les endroits où les représentations de l'improvisation en cours sont différentes d'un improvisateur à l'autre (l'un pense que l'improvisation devrait déjà être finie, un autre non…). C'est dans les moments où les préférences individuelles sont très différenciées que la coordination est vraiment en péril, et ce pour une raison très simple à saisir : comme il n'y a pas d'accord général sur ce qui « fonctionne » bien, il est très difficile d'atteindre un équilibre (c'est-à-dire une solution qui satisfasse plus ou moins l'ensemble des musiciens). Et, on l'a vu, des préférences trop éloignées peuvent carrément conduire à la stérilisation de l'improvisation (plus personne ne sait quoi jouer). Il est intéressant d'observer

alors comment peuvent émerger quelque chose comme des préférences collectives en cours d'improvisation, et comment ces préférences peuvent finalement devenir écrasantes (parce qu'en général, un tel groupe n'aura pas trouvé énormément d'équilibres qui satisfassent le groupe en tant qu'équipe).

Dans le même sens, on peut constater que les musiciens ne cadrent pas toujours l'improvisation de la même manière : selon les individus, ou selon les moments de l'improvisation, le musicien emploie plus facilement le « on » ou le « nous » que le « je », ce qui dénote un sentiment d'appartenance à une équipe ou à une sous-équipe (car parfois le « nous » s'oppose à un « il ») et ce qui indique probablement que l'improvisation a été cadrée d'une manière spécifique à ce moment-là (possibilité d'un raisonnement d'équipe pour opérer une articulation, passage de préférences individuelles à des préférences collectives…). Là encore, les résultats sont trop peu nombreux, mais il y a fort à parier qu'il existe un lien privilégié entre ces effets de cadrage (représentation de la situation comme invitant à une *agence* collective) et certains moments particulièrement problématiques du point de vue de la coordination[293].

Le problème des représentations différentes que se font les improvisateurs sur l'improvisation qu'ils sont en train de faire pose d'autres difficultés. C'est essentiellement la clarté des intentions transmises qui est en question : le problème n'est donc pas tant le contenu musical des propositions mais leur aspect méta-pragmatique, c'est-à-dire ce qu'elles disent sur le cadre d'action (et d'interaction) à venir. Quand un musicien énonce une proposition musicale, il produit bien sûr un certain contenu ; mais il peut aussi (encore que cela soit facultatif) vouloir transmettre aux autres improvisateurs, par cette proposition, par certaines caractéristiques formelles de cette proposition notamment, la représentation qu'il se fait de l'improvisation en cours. Par exemple, un musicien peut envoyer des signaux musicaux qui ont une fonction de signaux conclusifs parce qu'il pense que l'improvisation doit s'achever. Là encore, il est très intéressant de mettre en parallèle le résultat musical avec les intentions des musiciens désormais transparentes grâce à la confession. C'est ainsi que l'on peut voir que ce qui était pensé à l'origine comme une simple texture, relativement neutre, devient en fait, par la réaction qu'ont les autres improvisateurs, le moteur de toute une section : les propositions musicales ont tendance à suivre leur vie propre, indépendamment des intentions originales de leurs auteurs, car c'est dans l'interaction improvisée que se tisse leur sens.

[293] On pourrait faire l'hypothèse supplémentaire, mais il faudrait la vérifier, qu'il y a également un lien entre la réussite de tel ou tel passage (du point de vue de la coordination), par exemple une articulation entre séquences, et le fait que les musiciens l'aient cadré comme requérant un « *we-thinking* ».

On se rend vite compte à quel point les intentions des musiciens peuvent être contradictoires, à quel point les préférences peuvent être divergentes… Dans le pire des cas, c'est l'échec absolu ; mais parfois, il arrive que l'improvisation fonctionne tout de même, à force de négociations, de tentatives d'imposition (l'abondance des interruptions…), de renoncements (décider finalement de « jouer le jeu ») ou de stabilisations sur des choses simples (des imitations…) comme points de coordination minimaux mais satisfaisants. C'est sans doute une des choses qu'un auditeur apprécie quand il va écouter un concert d'improvisation libre : de voir « comment les musiciens s'en sortent ». L'improvisation collective libre est bien une situation de type « *problem-finding* », et ces problèmes surgissent d'autant plus facilement que les musiciens ne partagent pas les mêmes représentations.

Ces expériences, bien qu'encore imparfaites dans leur structuration, permettent sans doute de mettre en lumière quelques uns des aspects remarquables de l'improvisation collective libre. Les premiers résultats nous livrent en tout cas d'intéressantes pistes de réflexion qui méritent assurément d'être prises en compte. Ne serait-ce qu'à cet égard, la perspective adoptée ici (à savoir : considérer l'improvisation collective libre comme un problème de coordination et y étudier le rôle et la place de la saillance) s'est révélée féconde.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Comment font-ils pour improviser ensemble ? C'est une question très classique, finalement, et qui a déjà reçu beaucoup de réponses. Nous avons donc choisi de complexifier un peu la question, en nous demandant : comment font-ils pour improviser ensemble librement ? C'est alors que la parenté entre cette situation d'improvisation collective libre et la classe des problèmes de coordination a surgi : une fois éliminée la solution du référent, qui procure un fondement intersubjectif à l'improvisation, le parallèle ne pouvait que s'imposer.

L'analyste est alors renvoyé à une alternative simple : ou bien il considère que l'idée même d'improvisation collective libre est fantasmatique, et que jamais des musiciens placés dans cette situation ne pourront produire quelque chose de cohérent, d'intéressant, de nouveau, de beau… (et l'abondance des échecs dans le domaine, parfois confessée par les praticiens eux-mêmes, lui donne un argument) ; ou bien il considère qu'il faut pouvoir rendre compte, au moins en droit (mais de fait aussi, puisqu'il existe des réussites d'improvisation collective libre incontestables, même si elles sont rares), de la manière dont des musiciens pourraient créer une musique hétéroriginale, sans référent préalable, qui ne sombre pas systématiquement dans un chaos sonore infra-musical. Il est alors amené à chercher des heuristiques qui vont pouvoir l'aider dans cette tâche.

C'est bien entendu le deuxième membre de l'alternative que nous avons suivi ici. Il nous a semblé qu'en étudiant précisément la nature des problèmes de coordination, nous pourrions trouver des éléments de réponse au mystère de l'improvisation collective libre : comment font-ils pour improviser ensemble librement ? Comprendre que les musiciens placés dans cette situation sont soumis à une exigence continue et répétée de coordination, comprendre comment cette exigence se combine dans le temps de l'improvisation avec d'autres exigences auxquelles est soumis tout improvisateur (inventer de la musique sur le moment, qui plus est sans l'aide d'un référent préalable ; exercer un contrôle instrumental précis ; assurer une certaine cohérence à son discours ; ne pas trop se répéter pour ne pas lasser…), c'est comprendre que les musiciens doivent avoir un raisonnement éminemment stratégique pour pouvoir maintenir un équilibre toujours fragile et menacé.

Il nous est apparu que les idées de saillance et de points focaux, malgré toute les difficultés théoriques qu'elles posent par ailleurs, permettaient de comprendre certaines des dynamiques observées dans l'improvisation, et notamment ses dynamiques formelles ; et même plus, elles

nous permettaient de comprendre les stratégies et raisonnements utilisés par les improvisateurs. Les improvisateurs experts manipulent facilement les points focaux : ils savent les découvrir, et ils savent aussi les générer ou les faire émerger. C'est l'essentiel des stratégies de coordination qui est subordonné à cette capacité même à manipuler les événements saillants : se retrouver instantanément sur un matériau musical commun, faire passer une intention méta-pragmatique (et donc transmettre aux autres une représentation donnée de l'improvisation en cours), opérer collectivement une articulation formelle, varier les schémas d'interaction… le tout avec la plus grande lisibilité possible.

Les perspectives ouvertes par ce travail sont nombreuses. Nous aimerions en développer quelques unes dans les années à venir :

1) Nous voudrions d'abord poursuivre la partie expérimentale du travail : ajouter de nouveaux protocoles expérimentaux, et refondre les anciens, mais de manière plus systématique et dans des conditions scientifiques et techniques optimales. La classe d'Improvisation Générative du CNSMD de Paris semble être un terrain extrêmement prometteur. Nous comptons d'ailleurs, au sein du projet « ImproTech » (Improvisation et Nouvelles Technologies), conduire une large enquête auprès de cette classe en 2011 : documentation vidéo des cours, entretiens avec les étudiants, étude des heuristiques pédagogiques… ; cette enquête inclurait bien sûr quelques protocoles expérimentaux. Cette démarche d'inspiration expérimentale nous semble en effet particulièrement prometteuse : il y a encore beaucoup à faire pour comprendre plus précisément certains des mécanismes cognitifs à l'œuvre chez le musicien placé en situation d'improvisation collective libre. Voir si l'introduction de l'ordinateur, en tant qu'instrument d'improvisation, modifie ces mécanismes sera d'ailleurs une des tâches que nous mènerons dans ce projet.

2) Il faudrait également réfléchir à un système convaincant comme support pour des analyses d'improvisation collective libre. Ici, la perspective était très claire : il s'agissait de se focaliser sur les interactions entre improvisateurs et l'organisation formelle de l'improvisation. Dès lors, un certain schématisme n'était pas totalement incongru. Mais il serait également passionnant de rentrer dans le détail de la matière acoustique et musicale produite dans ces situations, ne serait-ce que parce qu'on peut y rencontrer du proprement inouï. Pour nos analyses, nous avions choisi des extraits somme toute assez classiques : d'abord pour des raisons d'accessibilité (diffusion discographique…) ; ensuite parce que cela facilitait le

commentaire. Mais il est évident que bien des improvisations libres sont beaucoup plus radicales au plan de l'exploration sonore. Ces objets ont été vraiment très peu analysés jusque là, ou alors en utilisant des paradigmes très particuliers, inspirés des sciences de la complexité (voir Borgo 2005). Mais des analyses utilisant les ressources plus traditionnelles de la musicologie manquent encore. Il est certain qu'un outil comme les UST (Unités Sémiotiques Temporelles) présentées par le MIM (Laboratoire Musique et Informatique de Marseille) pourrait être pertinent pour analyser l'improvisation libre. Ces unités ont d'abord été développées pour analyser la musique électro-acoustique, mais elles ont été appliquées depuis à une grande variété de musique, et pas seulement à la musique savante contemporaine. Comme le rappelle J. Favory (2007) dans son article « Les Unités Sémiotiques Temporelles[294] », la question est de savoir

> « comment aussi, donner à un auditeur les moyens lui permettant de « comprendre » l'évolution d'une pensée, qui après avoir privilégié les combinaisons de hauteurs et durées, s'est orientée vers l'utilisation des qualités morphologiques du son » (Favory 2007, p. 51).

Certes Pierre Schaeffer avait déjà entrepris un travail analogue dans son fameux *Traité des Objets Musicaux*[295] en caractérisant divers « objets sonores ». Néanmoins, et c'est là que se situe toute la différence avec les UST, en raison de l'inspiration phénoménologique de Schaeffer, l' « écoute réduite » suggérée par ce dernier conduit à « faire abstraction de toute signification causale ou associative » (Favory 2007, p. 52) et à écouter le son en soi, en fonction de ses caractéristiques morphologiques propres (la masse, timbre harmonique, la dynamique, le profil mélodique…). Les UST remettent au premier plan la dimension sémantique des segments musicaux considérés en créant des classes d'équivalence entre ces segments non seulement en vertu d'un critère de ressemblance morphologique, mais aussi selon des proximités de signification. Ce retour de la sémantique s'opère par la prise en compte de la dimension spécifiquement temporelle de ces fragments musicaux ; en effet « le sens y est le plus souvent fonction de la façon dont la matière s'organise, évolue, dans le temps » (Favory 2007, p. 52).

Deux raisons semblent militer pour l'utilisation de ces 19 UST dans l'analyse d'improvisations collectives libres :

a) D'abord, la dimension sémiotique de ces Unités. N'oublions pas que nous nous plaçons dans une situation où l'interprétation des gestes musicaux d'autrui, la détermination

[294] FAVORY, Jean, « Les Unités Sémiotiques Temporelles », *Mathématiques et Sciences Humaines*, n° 178, 2007, pp. 51-55.
[295] SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966.

de la signification musicale (voire extra-musicale) que leur confère leur auteur, est déterminante pour la problématique de la coordination ; c'est notamment sur cette interprétation que se fondent les réactions des autres improvisateurs ainsi que leurs anticipations des gestes à venir. Pour le dire vite, c'est aussi sur des attributions d'intentions que repose la dimension interactive de l'improvisation collective libre.

b) Ensuite, ces Unités sont spécifiquement temporelles. Et nous l'avons suffisamment dit, l'improvisation collective libre est par essence une musique de processus, aux logiques de développement essentiellement narratives. Que les unités d'analyse aient une signification temporelle ne peut donc être qu'un avantage lorsque l'on est confronté à un tel objet.

3) Dernier point, sur un terrain plus conceptuel, que nous aimerions développer : c'est le lien que nous venons d'évoquer entre la capacité à improviser et la capacité à manipuler la saillance. De même qu'il y a une compétence (au sens chomskyen) linguistique, il y a une compétence dans l'usage de la saillance.

Dans cette perspective, il serait très intéressant de creuser les liens qui peuvent exister entre improvisation et coordination. En fait, il nous semble qu'en renversant la perspective, on pourrait tout à fait penser cette capacité que l'on développe dans la vie de tous les jours à résoudre de multiples problèmes de coordination, qui surgissent parfois de manière complètement inattendue, comme une capacité proprement improvisatoire. Si tel est le cas, on devrait par exemple pouvoir montrer que les improvisateurs chevronnés sont plus à l'aise pour résoudre des problèmes de pure coordination quelconque (c'est-à-dire pas spécifiquement musicaux) que des sujets *lambda*.

Autrement dit, réfléchir comme nous venons de le faire sur une situation d'improvisation particulièrement paradigmatique, l'improvisation collective libre, devrait nous permettre d'affiner encore les usages heuristiques dont est susceptible le concept d'improvisation. L'improvisation collective libre est en effet pardigmatique de ce qu'est un *système complexe* : il est certain que l'on aurait beaucoup à apprendre sur divers phénomènes sociaux impliquant la coordination en groupe en l'examinant précisément.

Une modélisation (et non une simple formalisation) de l'improvisation collective libre, si toutefois celle-ci s'avère réalisable, constituerait sans doute un bon point de départ pour ce genre de travail visant à *l'exportation* du concept d'improvisation. Nous avons d'ores et déjà entrepris cette recherche, avec le physicien Nicolas Garnier, dans le cadre d'un projet IXXI (Institut Rhône-alpin des Systèmes complexes)-ENS de Lyon : « Improvisation et

coordination : une modélisation par les systèmes non-linéaires ». Nous espérons qu'elle pourra aboutir dans un futur proche ; mais l'exposé des tenants et aboutissants d'une telle démarche dépasserait largement le cadre que nous nous étions fixé ici.

ANNEXE: Présentation de l'Emupo : de l'accidentel au chaotique

La création de l'Emupo mobilise notre ensemble d'improvisation « Les Emeudroïdes » (Clément Canonne, Roméo Monteiro, Nicolas Nageotte et Joris Rühl) depuis maintenant plus de deux ans. Nous présentons rapidement l'Emupo avant d'en revenir au lien fort qu'il entretient avec la notion d'accident[296].

L'Emupo est une interface logicielle développée en Max-Msp destinée à l'improvisation, dont l'idée a germé lors de notre formation au département de composition du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon. Il s'agissait par là de renouveler notre jeu improvisé, notamment :

1) En introduisant un nouveau partenaire dans nos interactions, l'Emupo, dont on verra par la suite de quelles manières il peut stimuler notre jeu instrumental par ses « propositions ».
2) En utilisant les possibilités intrinsèques de l'Emupo pour nous aider à penser autrement l'articulation collective de la forme lors de nos séances d'improvisation collective.

D'autre part, nous souhaitions pouvoir utiliser l'Emupo tant de manière autonome qu'en relation avec notre jeu instrumental, voire en relation avec le jeu d'autres improvisateurs.

Il fallait pour cela éviter que cette aventure ne prenne la forme, presque paradigmatique aujourd'hui dans le domaine des musiques mixtes (mêlant instruments acoustiques et informatiques), du traitement en temps réel[297]. Il n'y a donc aucune relation (et notamment aucune relation algorithmique) entre le jeu de l'Emupo et le jeu des instrumentistes s'exprimant éventuellement en sa compagnie. Pour le dire simplement, l'Emupo est comme tous les instruments : s'il n'a pas besoin d'informations sonores entrantes pour produire du son, il doit en revanche être contrôlé par un musicien, seul à même de garantir la pertinence de l'interaction entre sa production sonore et celle des autres improvisateurs.

[296] On peut entendre un extrait d'Emupo solo sur le CD-Rom, au format MP3, dans le dossier « /Emupo/ ».
[297] Traitement du signal instrumental par le programme informatique, qui récupère ce signal pour ensuite diffuser un ensemble d'événements sonores basés, d'une manière ou d'une autre, sur ce signal entrant.

Néanmoins, une spécificité de taille distingue l'Emupo des autres instruments : cet instrument produit en effet un *unique* discours musical, capable d'autonomie, mais contrôlé simultanément par *plusieurs* musiciens (souvent les quatre membres des Emeudroides). La nature des interactions musicales en est ainsi profondément renouvelée, en ajoutant au niveau d'interaction inter-instrumental (instruments/instruments mais aussi instruments/Emupo, en tant qu'il est également un instrument)[298] un niveau intra-instrumental (le pilotage collectif de l'Emupo proprement dit).

Mais à vrai dire, c'est davantage un méta-contrôle que nous opérons sur l'Emupo. En effet, l'Emupo produit *continuellement* de nouveaux événements sonores (cela ne veut pas dire qu'il y a tout le temps du son, puisque le silence est également un événement sonore) : ce flux d'évènements généré par l'ordinateur place l'utilisateur dans une attitude musicale foncièrement différente de celle de l'instrumentiste : dans l'impossibilité de *déclencher* un son, celui-ci doit plutôt penser son action en termes de modelage du matériau musical. L'utilisateur peut ainsi réaliser ce modelage du flux continu en manipulant une série de paramètres musicaux (hauteurs/intensités/durées/rythmicité/spatialisation/timbre/effets…), qui sont gérés par diverses courbes de distribution de probabilités, laissant une place plus ou moins grande à l'accident.

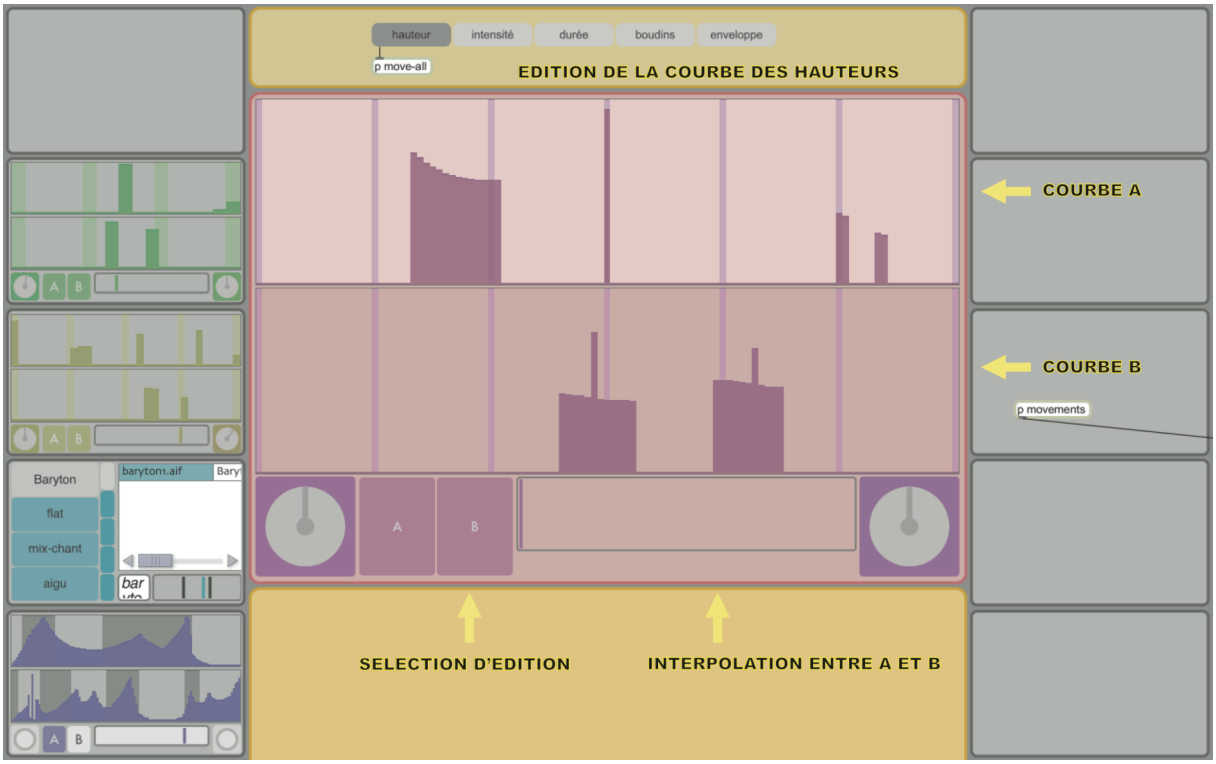
Le pilotage de l'Emupo se faisant, dans sa version première, sans quitter nos instruments habituels (clarinettes, percussions, piano), il a fallu, pour d'évidentes raisons d'ergonomie, personnaliser les interfaces de contrôle (joysticks, rotatifs, capteurs…) pour permettre à chacun d'accéder aux multiples fenêtres (d'édition, de sélection, d'interpolation…) que comporte le programme.

Le matériau sonore que travaille l'Emupo est issu d'enregistrements de nos propres improvisations instrumentales, classées selon divers critères acoustiques, organologiques ou musicaux (lisse/granulaire, brillance, modes de jeu, linéarité, variabilité…). Ceci nous permet de pallier dans une certaine mesure l'absence d'interaction en « temps-réel » entre l'Emupo et notre jeu instrumental, en créant des effets de trompe-l'œil, d'écho, d'imitation, relativement efficaces, entre les sons d'origine acoustique et les sons électroniques. Cela contribue également à homogénéiser les différents niveaux de discours qui interviennent lors d'une production avec l'Emupo.

[298] En supposant bien sûr qu'une improvisation instrumentale se superpose à l'improvisation de l'Emupo.

La programmation de l'Emupo rend particulièrement propice l'émergence d'accidents pour deux raisons distinctes : l'Emupo est un instrument utilisant des processus aléatoires contrôlés ; et l'Emupo est un instrument chaotique.

Nous pouvons exercer un contrôle plus ou moins déterministe sur l'Emupo : en effet, plusieurs paramètres (hauteurs, intensités, durées) sont régis par des courbes de distribution de probabilité. Par exemple, nous pouvons décider de travailler dans une zone de hauteurs medium : nous serons alors certains que tous les sons produits par l'Emupo seront restreints à un certain ambitus, déterminé par nous ; et les sons seront donc relativement peu transposés, proches de leurs timbres et durées originales (c'est-à-dire tels que nous les avons enregistrés en studio). Mais le joueur qui est en charge du contrôle des hauteurs peut décider d'introduire une possibilité d'accident : par exemple un son très aigu au milieu de tous ces sons médium. Il peut alors éditer d'un simple geste la courbe de distribution des probabilités concernant la hauteur de telle façon qu'il y ait 5% de chance pour qu'un son très aigu soit produit. Cela signifie qu'à chaque fois que la machine *tire* un nouvel événement sonore, celui-ci sera dans un registre médium dans 95% des cas, mais qu'il y aura toujours 5% de chance pour que le son tiré soit une transposition très aigue du son d'origine. Il y a donc un contrôle de l'accident, c'est-à-dire qu'un joueur peut décider *d'introduire* la probabilité d'un accident ; en même temps, dans la plupart des cas (c'est-à-dire sauf si le joueur décide d'attribuer 100% de probabilité au nouvel événement), cela reste un accident, c'est-à-dire un événement imprévisible (ce qui est le propre d'un événement dont la probabilité d'advenir est fort basse).



Exemple de la fenêtre d'édition de la courbe des hauteurs. Le joueur peut éditer deux courbes : il s'agit de courbes discrètes de distribution de probabilités. L'axe des abscisses indique la valeur du paramètre en question (du grave à gauche vers l'aigu à droite) ; l'axe des ordonnées indique la valeur relative de la probabilité d'occurrence de la valeur du paramètre.
Le joueur peut également interpoler entre ces deux courbes. Il peut enfin opérer une translation d'axe x sur chacune de ces courbes (cela revient à effectuer une transposition dans le cas de la courbe des hauteurs).
Ce qui apparaît dans les fenêtres en format réduit sur les côtés de l'écran, c'est l'état actuel de tous les paramètres que ne contrôle pas le joueur considéré. S'il désire changer de rôle (c'est-à-dire travailler sur d'autres paramètres), il peut simplement sélectionner une de ces fenêtres pour « prendre la main » sur ce paramètre (à condition que ce dernier ne soit pas déjà contrôlé par un autre joueur). Le paramètre sélectionné apparaît alors dans la fenêtre centrale

Néanmoins, les choses sont en réalité beaucoup plus compliquées que cela. En effet, tous ces paramètres, modifiés en temps réel par les différents joueurs contrôlant l'Emupo, sont étroitement interdépendants : il y a notamment des effets de contraintes rétroactives entre le paramètre de la rythmicité (l'organisation des événements sonores dans le temps : il s'agit, pour faire simple, des idées de mesure ou de carrure) et les autres paramètres pouvant aboutir à court-circuiter ce contrôle précis des probabilités d'accident effectué par certains joueurs. D'une manière générale, l'interdépendance des paramètres est telle que le comportement de l'Emupo est assez largement chaotique (ce qui est très différent d'un comportement aléatoire) : ainsi, non seulement un joueur ne peut jamais être absolument certain de l'impact musical qu'aura son geste (il s'agit donc d'un geste éminemment anti-instrumental : il n'y a pas de traduction entre gestes et sons, ce qu'impliquent la conception en termes de méta-contrôle et l'existence de contraintes rétroactives), mais encore une très légère variation de

l'état de l'Emupo peut avoir des conséquences musicales extrêmement importantes. Ainsi en termes de timbre : bien qu'une personne puisse contrôler spécifiquement le choix du timbre, les différents mixages de timbre (il associe en fait trois échantillons à la suite qui constituent, ensemble, le matériau travaillé par l'Emupo) et la position à partir de laquelle les échantillons seront lus, comme presque tous les paramètres contrôlés ont une influence sur la nature du timbre effectivement produit, une légère transposition vers l'aigu par la personne s'occupant du choix des hauteurs peut par exemple suffire à modifier fortement le timbre final produit par l'Emupo ; pour le dire autrement, l'Emupo est très sensible aux conditions initiales de détermination du son : une légère modification dans ces conditions entraîne des conséquences difficilement anticipables.

L'improvisation avec l'Emupo prend tout son sens quand ce dernier est confronté avec un jeu instrumental ; l'Emupo oblige en effet les improvisateurs à éviter toute solution « de confort », en rendant son sens étymologique à l'improvisation : quelque chose d'imprévu. L'Emupo nous suggère de l'inhabituel, bien sûr, tant sa « pâte sonore » nous invite à de nouvelles explorations instrumentales, inédites pour nous. Mais l'Emupo nous propose aussi de l'imprévu, de l'accident, dont nous pouvons nous saisir pour renouveler telle ou telle proposition instrumentale, opérer un brusque changement d'orchestration, amener une transition vers une nouvelle séquence… En même temps, nous sommes très loin de la musique aléatoire, ou de la dépendance servile à la machine, puisque ce sont les utilisateurs eux-mêmes qui introduisent diverses possibilités d'accidents, et rendent donc la machine plus ou moins instable. L'Emupo reste un instrument, même s'il a été spécifiquement conçu comme un outil d'improvisation collective : et comme tous les instruments, il nécessite une longue pratique, et beaucoup de travail pour que le musicien puisse obtenir un résultat digne d'intérêt en improvisant.

BIBLIOGRAPHIE

1. L'IMPROVISATION

ABOUCAYA, Jacques et PEYREBELLE, Jean-Pierre, *Du Be-Bop au Free Jazz*, Toulouse, Presses Universitaites du Mirail, 2001.

ALPERSON, Philip, « On musical improvisation », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 43, n° 1, 1984, pp. 17-29.

ASHLEY, Richard, « Musical Improvisation », *in* HALLAM, S., CROSS, I. et THAUT, M., éd., *Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 413-420.

BACHIR-LOOPUYT, Talia, CANONNE, Clément, SAINT-GERMIER, Pierre, TURQUIER, Barbara, « Improvisation : usages et transferts d'une catégorie », *Tracés*, n° 18, 2010, pp. 5-20.

BAILEY, Derek, *L'improvisation : sa nature et sa pratique dans la musique*, Paris, Outre Mesure, 1999 (édition orginiale : 1992).

BECKER, Howard, « The etiquette of improvisation », 2000, disponible en ligne : http://home.earthlink.net/~hsbecker/articles/improv.html.

BENGTSSON, Sara L., CSÍKSZENTHMIHÁLYI, Mihály et ULLÉN Fredrik, « Cortical Regions Involved in the Generation of musical structures during improvisation in pianists », *Journal of Cognitive Neuroscience*, Vol. 19, 2007, pp. 830- 842.

BENSON, Bruce Ellis, *The improvisation of musical dialogue : A phenomenology of music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

BERLINER, Paul F., *Thinking in Jazz : the infinite art of improvisation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

BÉTHUNE, Christian, « Les enjeux de la technique », *Revue d'esthétique*, « Jazz », 1991, pp. 126-127.

BÉTHUNE, Christian, *Adorno et le jazz*, Paris, Klincksieck, 2003.

BÉTHUNE, Christian, « Le jazz comme oralité seconde », *L'homme*, n° 171-172, 2004.

BORGO, David, *Sync or Swarm, Improvising Music in a Complex Age*, New York, Continuum, 2005.

BROWN, Lee B. , « Musical Works, Improvisation, and the Principle of Continuity », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 54, n° 4, 1996, pp. 353-369.

BROWN, Lee B. , « ”Feeling My Way” : Jazz Improvisation and Its Vicissitudes. A Plea for Imperfection », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, n° 2, 2000, pp. 113-123.

CANONNE, Clément, « L'improvisation collective libre : cognition distribuée et esprit d'équipe », *Les cahiers du Jazz*, n°5, 2008, pp. 91-103.

CANONNE, Clément, « Quelques réflexions sur Improvisation et Accident », *Agôn* [En ligne], n°2, 2009, disponible en ligne : http://agon.ens-lsh.fr/index.php?id=1041.

CARLES, Philippe et COMOLLI, Jean-Louis, *Free Jazz / Black Power*, Paris, Gallimard, 2000.

COTRO, Vincent, « Du geste à l'analyse musicale / L'exemple de l'improvisation contemporaine », *Les Cahiers du CIREM*, « Musique et Geste », n°26-27, Décembre 1992-Mars 1993, pp. 169-176.

COTRO, Vincent, *Chants libres : le free jazz en France 1960-1975*, Paris, Outre mesure, 2000.

COTRO, Vincent, « Aspects du silence et de la discontinuité sonore chez trois clarinettistes/improvisateurs contemporains : Michel Portal, Louis Sclavis et Denis Colin », *Les Cahiers du CIREM*, « Musique et Silence », n° 32-34, 1994, pp. 62-71.

CUGNY, Laurent, *Electrique Miles Davis 1968-1975*, Marseille, André Dimanche, 1993.

CUGNY, Laurent, « La notion de création dans le jazz », *Les Cahiers du Jazz*, n° 1, 1994, pp. 37-45.

DAHLHAUS, Carl, « Qu'est-ce que l'improvisation musicale ? », *Tracés*, n° 18, 2010, pp. 181-196.

DAMBRICOURT, Jean-Pierre, éd., *L'improvisation musicale en question*, Rouen, Publication du Centre d'Etude et de Diffusion des Langages Artistiques de l'Université de Rouen, 1994.

DE CHASSY, Guillaume, « Keith Jarrett, culture d'un langage musical », *Les cahiers du Jazz*, n° 1, 2004, pp. 55-58.

DELIEGE, Célestin, « Indétermination et Improvisation », *International review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 2, n° 2, 1971, pp. 155-191.

DE RAYMOND, Jean-François, *L'improvisation*, Paris, Vrin, 1980.

ECO, Umberto, *L'oeuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.

FEISST, Sabine M., *John Cage and Improvisation : An unresolved Relationship*, *in* SOLIS, G. et NETTL, B., éd., *Musical Improvisation : Art, Education and Society*, Chicago, University of Illinois Press, 2009, pp. 38-51.

FERAND, Ernest T., *Die Improvisation in der Musik : eine Entwicklungsgeschichtliche und Psychologiche Untersuchung*, Zürich, Rhein-Verlag, 1938.

« Forum : Improvisation », *Perspectives of New Music*, Vol. 21, n° 1-2, 1982, pp. 26-111.

GLOBOKAR, Vinko, « Ils improvisent... Improvisez... Improvisons... », *Musique en jeu*, n° 6, 1972, pp. 13-19.

GOULD, Carol S. et KEATON, Kenneth, « The Essential Role of Improvisation in Musical Performance », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, n° 2, 2000, pp. 143-148.

HEFFLEY, Mike, *Northern Sun, Southern Moon : Europe's Reinvention of Jazz*, London, Yale University Press, 2005.

HODEIR, André, *Hommes et problèmes du jazz*, Marseille, Parenthèses, 1954.

HODSON, Robert, *Interaction, Improvisation and Interplay in Jazz*, New-York, Routledge, 2007.

HUDAK, Paul et BERGER, Jonathan, « A Model of Performance, Interaction and Improvisation », 1995, disponible en ligne : http://www.haskell.org/papers/interaction.ps.

JANKELEVITCH, Vladimir, *Liszt, Rhapsodie et Improvisation*, Paris, Flammarion, 1998.

« Jazz », *Revue d'esthétique*, 1991.

JENKINS, Todd S., *Free Jazz and Free Improvisation Encyclopedia*, New-York, Greenwood Press, 2004.

JOHNSON-LAIRD, Philip N., « How Jazz Musicians Improvise », *Music Perception*, Vol. 19, n° 3, 2003, pp. 415-442.

JOST, Ekkehard, *Free Jazz*, New-York, Da Capo Press, 1994.

LABORDE, Denis, « Enquête sur l'improvisation », *in* DE FORNEL, M. et QUERE, L. , éd., *La logique des situations / Nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1999.

LÉANDRE, Joëlle, *À voix basse*, Paris, Éditions MF, 2008.

« Les formes de l'improvisation », *Analyse musicale*, n° 14, 1989.

LEVAILLANT, Denis, *L'improvisation musicale*, Arles, Actes Sud, 1996.

LEVINSON, Jerrold, « De la philosophie de l'action à l'écoute musicale. Propos recueillis par Clément Canonne », *Tracés*, n° 18, 2010, pp. 211-221.

LEWIS, George, « Improvised Music after 1950 : Afrological and Eurological Perspectives », *Black Music Research Journal*, Vol. 16, n° 1, 1996.

LEWIS, George, « Afterword to « Improvised Music After 1950 » : The Changing Same », *in* FISCHLIN, D., et AJAY, H., éd., *The Other Side of Nowhere : Jazz, Improvisation, and*

Communities in Dialogue, Middletown, Wesleyan University Press, 2004, pp. 163-172.

« L'improvisation », *Marsyas*, n°9 et n°12, Mars 1989 et Décembre 1989.

LITWEILER, John, *The Freedom Principle : Jazz after 1958*, New-York, Da Capo Press, 1984.

LORTAT-JACOB, Bernard, éd., *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, Selaf, 1987.

MAZZOLA, Guerino et CHERLIN, Paul B., *Flow, Gesture, and Spaces in Free Jazz. Towards a Theory of Collaboration,* Berlin, Springer, 2009.

McKNIGHT, Brent et BONTIS, Nick, « E-Improvisation : Collaborative Groupware Technology expands the Reach and Effectiveness of Organizational Improvisation », *Knowledge and Process Management*, Vol. 9, n° 4, 2002, pp. 219-227.

MENDONCA, David et WALLACE, William A., « Studying organizationally-situated improvisation in response to extreme events », *International Journal of Mass Emergencies and Disasters*, Vol. 22, n° 2, 2004, pp. 5-29.

MONSON, Ingrid, *Saying Something. Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago, University of Chicago Press, 1996.

NETTL, Bruno, « Thoughts on Musical Improvisation : A Comparative Approach », *The Musical Quaterly*, Vol. 60, n°1, 1974, pp. 1-19.

NETTL, Bruno et RUSSELL, Melinda, éd., *In the Course of Performance : Studies in the World of Musical Improvisation*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.

NUNN, Thomas, *Wisdom of the Impulse : On the Nature of Musical Improvisation*, 1998, disponible en ligne : http://home.earthlink.net/ ~tomnunn/.

PELZ-SHERMAN, Michael, *A Framework for the Analysis of Performer Interactions in Western Improvised Contemporary Art Music*, Los Angeles, Thèse de l'Université de Californie, 1998.

PERLMAN, Alan M. et GREENBLATT, Daniel, « Miles Davis meets Noam Chomsky : Some observations on Jazz improvisation and language structure » *in* STEINER, Wendy, éd., *The sign in Music and Literature*, Austin, University of Texas Press, 1981, pp. 167-183.

PRESSING, Jeff, « Cognitive Processes in Improvisation », *in* CROZIER, W. R. et CHAPMAN, A., éd., *Cognitive Processes in the Perception of Art*, Amsterdam, Elsevier, 1984, pp. 345-363.

PRESSING, Jeff, « The Micro- and Macrostructural Design of Improvised Music », *Music Perception*, Vol. 5, 1987, pp. 133-172.

PRESSING, Jeff, « Improvisation : methods and models », *in* SLOBODA, J., éd., *Generative processes in music*, Oxford, Clarendon, 1988, pp. 129-178.

PRESSING, Jeff, « Psychological constraints on improvisation », *in* NETTL, B. et RUSSELL, M., éd., *In the Course of Performance*, Chicago, Chicago University Press, 1998, pp. 47-67.

PRESSING, Jeff, « The Physicality and Corporeality of Improvisation », *Sounds Australian*, n° 59, 2002, pp. 22-24.

RINK, John, « Schenker and Improvisation », *Journal of Music Theory*, Vol. 37, n° 1, 1993, pp. 1-54.

SAINT-GERMIER, Pierre, *Improvisation et Cognition Musicale*, Mémoire de Master 2 de Philosophie sous la direction de Jean Michel Roy, École Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines, 2009.

SALADIN, Matthieu, *Esthétique de l'improvisation libre. Étude d'une pratique au sein des musiques expérimentales au tournant des années 1960-1970 en Europe*, Thèse de Doctorat en Esthétique, Université Paris I, 2010.

SANCHO-VELASQUEZ, Angeles, *The Legacy of Genius. Improvisation, Romantic Imagination and the Western Musical Canon*, Los Angeles, Thèse de l'université de Californie, 2001, disponible en ligne : http://www.jazzstudiesonline.org/files/Sancho-Velazquez%20Dissertation.pdf.

SANSOM, Matthew J. S., *Musical Meaning : A Qualitative Investigation of Free Music*, Thèse de l'Université de Sheffield, 1997, disponible en ligne : http://www.saltlick.org/phd/.

SARATH, Ed, « A new look at Improvisation », *Journal of Music Theory*, Vol. 40, n° 1, 1996, pp. 1-38.

SATO, Sumiko, *Motivic Improvisation : Approach and Analyses of Two Selected Works*, Washington, Thèse de l'Université de Washington, 1996.

SAVOURET, Alain, « Enseigner l'improvisation. Propos recueillis par Clément Canonne », *Tracés*, n°18, 2010, pp. 237-249.

SAVOURET, Alain, *Introduction à un solfège de l'audible. L'improvisation libre comme outil pratique*, Lyon, Symétrie, à paraître.

SAWYER, R. Keith, *Group Creativity : Music, Theater, Collaboration*, Mahwah, Erlbaum, 2003.

SIRON, Jacques, « L'improvisation dans le jazz et les musiques contemporaines : l'imparfait du moment présent » *in* NATTIEZ, J.-J., éd., *Musiques : une encyclopédie pour le XXI*è *siècle, vol. 5 : L'unité de la musique*, Arles, Actes Sud, 2007, pp. 690-711.

SIRON, Jacques, *La partition intérieure*, Paris, Outre Mesure, 2008.

STENSTRÖM, Harald, *Free Ensemble Improvisation*, Gothenburg, Thèse de l'Université de Gothenburg, 2009.

SUDNOW, David, *Ways of the Hand. The organization in Improvised Conduct*, Londres, Routledge-Kegan Paul, 1978.

VALONE, James J., « Musical Improvisation as Interpretative Activity », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 44, n°2, 1985, pp. 193-194.

WALTER, Thibault, *La Free Music comme mouvement et comme langage*, Paris, Mémoire de la classe d'esthétique de Christian Accaoui, CNSMDP, 2006.

WATSON, Ben, *Derek Bailey and the Story of Free Improvisation*, Londres, Verso Books, 2004.

ZACK, Michael, « Jazz Improvisation and Organizing : Once More from the Top », *Organization Science*, Vol. 11, n°2, 2000, pp. 227-234.

2. AUTRES RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES SUR LA MUSIQUE OU L'ESTHÉTIQUE

ACCAOUI, Christian, *Le temps musical*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.

ADORNO, Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962 (édition originale : 1948).

ADORNO, Theodor W., *Théorie Estétique*, Paris, Klincksieck, 2004 (édition originale : 1970).

ADORNO, Theodor W., *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982 (édition originale : 1963).

ALTEMÜLER, Eckart et SCHNEIDER, Sabine, « Planning and Performance », *in* HALLAM, S., CROSS, I. et THAUT, M., éd., *Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 332-343.

BOISSIÈRE, Anne, *Adorno, la vérité de la musique moderne*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 1999.

BORETZ, Benjamin, « Nelson Goodman's Languages of Art from a musical point of view », *The Journal of Philosophy*, Vol. 67, n° 16, 1970, pp. 540-552.

BOSSEUR, Jean-Yves, « Les oeuvres ouvertes et leur transmission », *in* DUFOURT, H. et FAUQUET, J. - M., éd., *La musique depuis 1945*, Liège, Mardaga, 1996.

BOSSEUR, Jean-Yves, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, Paris, Minerve, 1992.

BOUCOURECHLIEV, André, *Le langage musical*, Paris, Fayard, 1993.

BOULEZ, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1963.

BOULEZ, Pierre, *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966.

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

CHARLES, Daniel, *Gloses sur John Cage*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.

CLARKE, Eric et COOK, Nicholas, éd., *Empirical Musicology : Aims, Methods, Prospects*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

COCHRANE, Richard, « Paying by the Rules : A Pragmatic Characterization of Musical Performances », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, n° 2, 2000, pp. 135-142.

DAHLHAUS, Carl, *Essais sur la Nouvelle Musique*, Genève, Contrechamps, 2004.

DAVIES, Stephen, *Musical Works and Performances*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

DE RATTÉ, Michel, « Le problème du devenir dans le concept adornien de « musique informelle » », *Æ*, Vol. 3, 1998, disponible en ligne : http://www.uqtr.uquebec.ca/AE/vol_3/ratte.html.

FAVORY, Jean, « Les Unités Sémiotiques Temporelles », *Mathématiques et Sciences Humaines*, n° 178, 2007, pp. 51-55.

GENETTE, Gérard, *L'oeuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994.

GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990 (édition originale : 1968).

JUSLIN, Patrik N., « Emotional responses to music », *in* HALLAM, S., CROSS, I. et THAUT, M., éd., *Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 131-140.

KIVY, Peter, « Music in Memory and *Music in the Moment* », *New Essays on Musical Understanding*, Oxford University Press, 2001, pp. 183-217.

KIVY, Peter, *Introduction to a philosophy of music*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

LEVINSON, Jerrold, *Music in the moment*, New-York, Cornell University Press, 1997.

LEVINSON, Jerrold, *L'art, la musique et l'histoire*, Paris, L'éclat, 1998.

LEVINSON, Jerrold, « Concatenationism, architectonicism and the appreciation of music », *Revue Internationale de Philosophie*, Vol. 60, n° 238, 2006, p. 505-514.

MORIZOT, Jacques, *La philosophie de l'art de Nelson Goodman*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1996.

POUSSEUR, Henri , *Musique, Sémantique et Société*, Paris, Casterman, 1972.

SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966.

SIBLEY, Frank, « Aesthetic Concepts », *The Philosophical Review*, Vol. 68, n°4, 1959, pp. 421-450.

SOLOMOS, Makis, SOULEZ, Antonia et VAGGIONE, Horacio, *Formel, Informel / Musique, Philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2003.

WEBSTER, William E., « Music is not a "Notational System" », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 29, n° 4, 1971, pp. 489-497.

XENAKIS, Iannis, *Musiques Formelles*, Paris, Éditions Richard Massé, 1963.

XENAKIS, Iannis, *Kéleütha*, Paris, L'Arche, 1994.

3. THÉORIE DES JEUX, COORDINATION, SAILLANCE, ET THEORIE DES POINTS FOCAUX

AUMANN, Robert, « Agreeing to Disagree », *Annals of Statistics*, n° 4, 1976, pp. 1236-1239.

BACHARACH, Michael, *Beyond Individual Choice, Teams and Frames in Game Theory*, édité posthumement par SUGDEN, R. et GOLD, N., Oxford, Princeton University Press, 2006.

BARDSLEY, Nicholas, MEHTA, Judith, STARMER, Chris et SUGDEN, Robert, « The Nature of Salience revisited : Cognitive Hierarchy Theory versus Team Reasoning », *Discussions papers from the Center of Decision Research and Experimental Economics, School of Economics, University of Nottingham*, n° 17, 2006, disponible en ligne : http://www.economics.bham.ac.uk/events/coordination_0711_03.pdf.

BINMORE, Ken, *Playing fair : Game theory and the Social contract,* vol. I, Cambridge, MIT Press, 1994.

BINMORE, Ken, *Jeux et théorie des jeux*, Bruxelles, DeBoeck Université, 1999 (édition originale : 1992).

BINMORE, Ken et SAMUELSON, Larry, « The Evolution of Focal Points », *Games and Economic Behavior*, Vol. 55, n° 1, 2006, pp. 21-42.

CASAJUS, André, *Focal Points in Framed Games : Breaking the Symmetry*, Berlin, Springer-Verlag, 2001.

COLMAN, Andrew M., « Cooperation, psychological game theory, and limitations of rationality in social interaction », *Behavioral and Brain Sciences*, Vol. 26, 2003, pp. 139-152.

DUPUY, Jean-Pierre, « Convention et Common Knowledge », *Revue Économique*, Vol. 40, n° 2, 1989, pp. 361-400.

GAUTHIER, David, « Coordination », *Dialogue*, n° 14, 1975, pp. 195-221.

GILBERT, Margaret, « Notes on the Concept of a Social Convention », *New Literary History*, Vol. 14, n° 2, Hiver 1983, pp. 225-251.

GILBERT, Margaret, « Rationality and Salience », *Philosophical Studies*, Vol. 55, 1989, pp. 223-239.

GILBERT, Margaret, « Rationality, coordination and convention », *Synthese*, n° 84, 1990, pp. 1-21.

GILBERT, Margaret, « A Theoretical Framework for the Understandig of Teams », *in* GOLD, N., éd., *Teamwork : Multi-disciplinary Perspectives*, New-York, Palgrave, 2005, pp. 22-32.

GOLD, Nathalie, éd., *Teamwork : Multi-disciplinary Perspectives*, New-York, Palgrave, 2005.

GOLD, Nathalie et SUGDEN, Robert, « Collective Intentions and Team Agency », *Journal of Philosophy*, n°104, pp. 109-137, 2007.

GUERRIEN, Bernard, *La Théorie des Jeux*, Paris, Éditions Economica, 2002.

HURLEY, Susan, « Rational Agency, Cooperation and Mind-reading », *in* GOLD, N., éd., *Teamwork : Multi-disciplinary Perspectives*, New-York, Palgrave, 2005, pp. 200-215.

JANSSEN, Maarten C. W., « Rationalizing Focal Points », *Theory and Decision*, n° 50, 2001, pp. 119-148.

JANSSEN, Maarten C. W., « On the Principle of Coordination », *Economics and Philosophy*, Vol. 17, 2001, pp. 221-234.

JANSSEN, Maarten C. W., « Cooperation and Coordination », *Behavioral and Brain Sciences*, Vol. 26, 2003, pp. 165-166.

LAVILLE, Frédéric, « La cognition située. Une nouvelle approche de la rationalité limitée », *Revue Économique*, Vol. 51, n° 6, 2000, pp. 1301-1331.

LEWIS, David K., *Convention : A philosophical Study*, Cambridge, Harvard University Press, 1969.

LEWIS, David K., « Scorekeeping in a Language Game », *Journal of Philosophical Logic*, n° 8, 1979, pp. 339-359.

MEHTA, Judith, STARMER, Chris et SUGDEN, Robert, « The Nature of Salience : An Experimental Investigation of Pure Coordination Games », *The American Economic Review*,

Vol. 84, n° 3, Juin 1994, pp. 658-673.

RICHARDS, Diana, « Coordination and Shared Mental Model », *American Journal of Political Science*, Vol. 45, n° 2, Avril 2001, pp. 259-276.

SCHELLING, Thomas, *The Strategy of Conflict*, Cambridge, Harvard University Press, 1960.

SCHIEMANN, John W., « Meeting Halfway between Rochester and Frankfurt : Generative Salience, Focal Points, and Strategic Interaction », *American Journal of Political Science*, Vol. 44, n° 1, Janvier 2000, pp. 1-16.

SCHMIDT, Christian, *La théorie des jeux : Essai d'interprétation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

SIMON, Herbert, « A Behavioral Model of Rational Choice », *Quaterly Journal of Economics*, Vol. 69, 1955, pp. 99-118.

SUGDEN, Robert, « A Theory of Focal Points », *Economic Journal*, n° 105, 1995, pp. 533-550.

SUGDEN, Robert, « Team Preferences », *Economics and Philosophy*, n° 16, 2000, pp. 175-204.

SUGDEN, Robert, « The Logic of Team Reasoning », *Philosophical Explorations*, n° 6, 2003, pp. 165-181.

SUGDEN, Robert, « The Logic of Team Reasoning », *in* GOLD, N., éd., *Teamwork : Multi-disciplinary Perspectives*, New-York, Palgrave, 2005, pp. 181-199.

SUGDEN, Robert et ZAMARRON, Ignacio E., « Finding the key : The riddle of focal points », *Journal of Economic Psychology*, Vol. 27, n° 5, Octobre 2006, pp. 609-621.

VON NEUMANN, John et MORGENSTERN, Oskar, *Theory of Games and Economic Behavior*, Princeton, Princeton University Press, 1944.

WILSON, Rick et RHODES, Carl M., « Leadership and Credibility in N-Person Coordination Games », *The Journal of Conflict Resolutions*, Vol. 41, n° 6, Décembre 1997, pp. 767-791

4. AUTRES RÉFÉRENCES CITÉES

CHOMSKY, Noam, *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, Cambridge University Press, 1965.

DURKHEIM, Emile, « Représentations individuelles et représentations collectives », *Revue de métaphysique et de morale*, Vol. 6, 1898, pp. 273-302.

ELSTER, John, *Ulysses Unbound*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

HUBERMAN Bernardo A. et HOGG, Tad, « Communities of Practice : Performance and Evolution », *Technical report : Dynamics of Computation Group*, Xerox PARC, 1994.

LEVELT, Willem, « Monitoring and Self-Repair in Speech », *Cognition*, Vol. 14, n° 1, 1983, pp. 41-104.

PEIRCE, Charles Sanders, *The Simplest Mathematics. Collected Papers of Charles Sanders Peirce, vol. 4,* HARTSHORNE, C. et WEISS, P., éd., Cambridge, Harvard University Press, 1933.

SARTRE, Jean-Paul, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940.

VETTORATO, Cyril, *Un monde où l'on clashe : La joute verbale d'insultes dans la culture de la rue*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2008.

DISCOGRAPHIE

1. RÉFÉRENCES ANALYSÉES

COMPANY, *Epiphany/Epiphanies*, Incus, 2001, Réf. CD 42/43

COMPANY, *Once*, Incus, 1989, Réf. CD 04

COMPANY, *Company 91, Vol. 2*, Incus, 1994, Réf. CD 17

COMPANY, *Company 91, Vol. 3*, Incus, 1994, CD 18

LES EMEUDROÏDES, *October 21:36*, Neos Music, à paraître

2. AUTRES RÉFÉRENCES CITÉES OU UTILES À LA COMPRÉHENSION DU TEXTE

AMM, *The Crypt*, 1992, Matchless Recordings, Réf. MRCD05

AYLER, Albert, *Live in Greenwich Village*, Impulse, 1998, Réf. Imp 22732

BERIO, Luciano, *Sequenzas*, Deutsche Grammophon, 1998, Réf. 457 038-2

BOUCOURECHLIEV, André, *Les Archipels*, MFA, 2002, Réf. MFA 216101

BOULEZ, Pierre, *Piano Sonatas* n° 1-3, Naxos, 1995, Réf. 8.553353

BROWN, Earl, Folio and Four Systems, 2006, Tzadik, Réf. TZA8028

CAGE, John, *Music of Changes*, Wergo, 1994, Réf. WER 60099-50

COLEMAN, Ornette, *Free Jazz*, Atlantic, 1960, Réf. 8122-72397-2

COLTRANE, John, *Ascension*, Impulse, 2002, Réf. 543 413-2

DAVIS, Miles, *The complete Columbia recordings with John Coltrane 1955-1961*, Columbia, 2000, Réf. C6K 65833

DAVIS, Miles, *The complete studio recordings 1965-1968*, Columbia, 1998, Réf. C6K 67398

DAVIS, Miles, *Agharta*, Columbia, 1990, Réf. 046799

FELDMAN, Morton, *Composing by Numbers : The Graphic Scores, 1950-1967*, Mode, Réf. mode 146

JARRETT, Keith, *The Köln Concert*, ECM, 1975, Réf. ECM 1064

JARRETT, Keith, *La Scala*, ECM, 1997, Réf. ECM 1640

KAGEL, Mauricio, *The Mauricio Kagel Edition*, Winter & Winter, 2007, Réf. 910 128-2

MEV, *Leave the city*, 1997, Spalax CD, Réf. 14968

MINGUS, Charlie, *The complete Atlantic Recordings 1956-1961*, Atlantic, 1997, Réf. R2 72871

NEW PHONIC ART, *New Phonic Art*, Wergo, 1971, Réf. WER 60 060

PORTAL, Michel, *Chateauvallon : 23 août 1972*, Universal Music, 2003, Réf. 038350-2

SHORTER, Wayne, *Footprints Live!*, Verve, 2002, Réf. 589 679-2

STOCKHAUSEN, Karlheinz, *Aus den sieben Tagen*, Harmonia Mundi, 1988, Réf. HMA 190795

STOCKHAUSEN, Karlheinz, *Klavierstücke*, Wergo, 1997, Réf. 60 135/136

TATUM, Art, *Over the Rainbow*, Dreyfus Jazz, 2000, Réf. FDM 36727-2

TAYLOR, Cecil, *Nefertiti, The Beautiful One has Come*, Revenant, 1997, Réf. 202

TRISTANO, Lennie, *Lennie Tristano, 1946-1949*, Giants of jazz, 1994, Réf. CD 53149

WOLFF, Christian, *For piano I, For pianist, Burdocks*, Wergo, 1971, Réf. 60 063

CONTENU DU CD-ROM

Le CD-Rom joint au texte contient quatre dossiers :

1) Dans le dossier « /Analyses/ » se trouvent les sous-dossiers suivants :

a) « /Analyses/Company Weeks/ » qui contient, au format MP3 les cinq extraits du festival *Company Week* étudiés dans la Troisième Partie, chapitres D à H. Les noms des fichiers correspondent aux noms des morceaux tels qu'employés dans le texte.

b) « /Analyses/Les Emeudroïdes/ » qui contient les cinq plages, au format MP3, du disque *October 21 : 36* analysé dans le chapitre A de la Troisième Partie.

2) Dans le dossier « /Emupo/ » se trouve un extrait, au format MP3, d'une improvisation réalisée avec l'Emupo, instrument dont il est question en Annexe et dans le chapitre B de la Quatrième Partie.

3) Dans le dossier « Partitions/ » se trouvent, au format PDF, les cinq partitions de lecture reproduites dans la Troisième Partie, chapitres D à H. Les noms des fichiers correspondent aux noms des morceaux tels qu'employés dans le texte.

4) Dans le dossier « /Proto-expérimentations/ » se trouvent les sous-dossiers suivants :

a) « /Proto-expérimentations/Bandes et Samples/ » qui contient, au format MP3, les matériaux utilisés pour la conduite des Protocoles 1 et 4.

b) « Proto-expérimentations/Résultats/ » qui contient, au format MP3, toutes les improvisations dont il est question dans la Quatrièmes Partie. Les noms des fichiers correspondent aux noms des morceaux tels qu'employés dans le texte. Ce dossier est lui-même divisé en cinq sous-dossiers :

« Proto-expérimentations/Résultats/Protocole 1/ » contient les improvisations discutées dans le chapitre B de la Quatrième Partie.

« Proto-expérimentations/Résultats/Protocole 2/ » contient les improvisations discutées dans le chapitre C de la Quatrième Partie.

« Proto-expérimentations/Résultats/Protocole 3/ » contient les improvisations discutées dans le chapitre D de la Quatrième Partie.

« Proto-expérimentations/Résultats/Protocole 4/ » contient les improvisations discutées dans le chapitre E de la Quatrième Partie.

« Proto-expérimentations/Résultats/Protocole 5/ » contient les improvisations discutées dans le chapitre F de la Quatrième Partie.

INDEX DES NOMS

A

Aboucaya, Jacques 29
Adorno, Theodor W. 128, 129, 139
Ashley, Richard 147, 153

B

Bacharach, Michael 79, 86, 88, 89, 113
Bailey, Derek 18, 19, 25, 26, 27, 28, 40, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 214, 229, 234, 239, 243, 249, 254, 257, 262, 272, 273, 276, 284, 285, 286, 287, 289, 292
Balanescu, Alexandre 262, 267, 276, 285, 286, 292
Bardsley, Nicholas 80, 81, 332
Becker, Howard 6, 57, 131, 132, 133, 134, 136
Béthune, Christian 57, 155
Binmore, Ken 73, 160, 161, 162
Boissière, Anne 129
Borgo, David 8, 190, 366
Bosseur, Jean-Yves 32
Boulez, Pierre 31, 137, 138, 144, 181, 294
Brown, Earl 31, 32
Buckethead 262, 267, 268, 269, 270, 273

C

Cage, John 31
Canonne, Clément 12, 145, 146, 190, 191, 369
Carles, Philippe 7, 30, 67
Chomsky, Noam 101
Coleman, Ornette 28, 29, 30, 68, 223, 225
Colman, Andrew M. 75, 76
Coltrane, John 150
Comolli, Jean-Louis 7, 30, 67, 375
Company Week 3, 25, 27, 189, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 214, 229, 243, 262, 276
Cotro, Vincent 7, 37, 67, 68, 98, 107

D

Dahlhaus, Carl 6, 33, 34, 35, 36, 124, 125, 126, 130
Davis, Miles 47, 104, 108, 125, 126, 149, 150, 155, 243
De Ratté, Michel 129
Durkheim, Emile 111, 112

E

Eco, Umberto 12, 31
Elster, John 19

F

Favory, Jean 366
Feldman, Morton 34

G

Gilbert, Margaret 73, 74, 87, 99, 102, 103, 119, 120
Globokar, Vinko 31, 37, 69
Gold, Nathalie 79, 116, 119, 120
Goodman, Nelson 11
Guerrien, Bernard 61, 62

H

Hogg, Tad 104
Huberman, Bernardo A. 104

J

Jarrett, Keith 21, 165
Jost, Ekkehard 7, 17

K

Kagel, Mauricio 32
Kivy, Peter 144
Konitz, Lee 209, 243, 249, 253, 257, 258

L

Laville, Fédéric 108, 109, 110, 111, 112
Léandre, Joëlle 59, 129
Les Emeudroïdes 17, 189, 190, 192, 226, 289, 298, 300, 369, 370, 371, 372, 373
Levaillant, Denis 24, 25, 28, 37
Levallet, Didier 68
Levelt, Willem 147, 148, 150, 151
Levinson, Jerrold 140, 141, 142, 143, 144, 146
Lewis, David K. 42, 43, 46, 47, 48, 49, 50, 93, 94, 95, 99, 158

M

Mackness, Vanessa 276, 284, 285, 292
Mehta, Judith 77, 80, 85
Morgenstern, Oskar 51, 52, 53

N

Nettl, Bruno 13, 32
New Phonic Art 24, 25, 37
Nunn, Thomas 20, 23, 201, 202, 203

O

Oppens, Ursula 229, 234, 235

P

Pass, Joe 155
Peirce, Charles Sanders 10
Pelz-Sherman, Michael 8, 39, 40, 56, 326, 328, 329, 330
Peyrebelle, Jean-Pierre 29
Phillips, Barre 243, 272, 273
Portal, Michel 24, 25, 37
Pousseur, Henri 31
Pressing, Jeff 6, 14, 127, 153, 154, 156, 163, 164, 167, 184, 212

R

Rhodes, Carl M. 106
Richards, Diana 89, 90, 91, 92
Robert, Yves 214, 220, 221, 222, 223, 227, 238, 261, 276, 292
Rogers, Paul 262, 267

S

Saint-Germier, Pierre 10, 11
Sartre, Jean-Paul 141
Sato, Sumiko 22
Savouret, Alain 135, 145, 146
Sawyer, R. Keith 207
Schaeffer, Henri 145, 366
Schelling, Thomas 77, 78, 79, 85, 91, 92, 101, 102, 103, 160, 334, 337, 339
Schiemann, John W. 100, 101, 102, 103
Shorter, Wayne 104, 133
Siron, Jacques 69, 71, 137, 276
Stenström, Harald 8, 16, 18
Stockhausen, Karlheinz 12, 31, 32, 34, 69, 178
Sugden, Robert 77, 78, 79, 80, 86, 88, 113, 115, 120

T

Tatum, Art 155

V

Von Neumann, John 52

W

Walter, Thibault 26
Watson, Ben 209, 229
Wilson, Rick 106
Wolff, Christian 31, 34

X

Xenakis, Iannis 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 64, 273

Y

Yoshizawa, Moto 229

Z

Zorn, John 20, 68, 107, 186, 197, 214, 220, 221, 222, 223, 226, 238, 242, 261, 276, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 292, 293

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE 3

PRÉAMBULE 5

INTRODUCTION : Qu'est-ce que l'improvisation collective libre ? 9

A/ D'une courte ontologie de l'improvisation 10
1. L'improvisation entre type et exemplaire 10
2. Le continuum de l'improvisation 11
B/ Qu'est-ce que l'improvisation « libre » ? 14
1. Le référent 14
2. Libertés et limitations 15
C/ L'improvisation libre comme improvisation non-idiomatique 18
1. Idiomes et improvisation non-idiomatique 19
2. Le jazz est-il une musique d'improvisation idiomatique ? 21
3. Un idiome de l'improvisation libre ? 22
a) La répétition des situations 22
b) Les interdits de l'improvisation libre 23
c) Du vocabulaire de l'improvisateur à l'hétérogénéité du collectif 26
D/ Origine(s) de l'improvisation collective libre 28
1. Le Free jazz 28
2. Les expérimentations de la musique savante contemporaine 31
3. Dahlhaus et la critique de l'improvisation 33
4. Convergences 37
E/ L'improvisation collective libre comme « Western Improvised Contemporary Art Music» 39

PREMIÈRE PARTIE : L'improvisation collective libre comme problème de coordination .. 42

A/ Qu'est-ce qu'un problème de coordination ? 42
1. Des situations stratégiques 43
2. Des situations disposant d'équilibres 44
3. Des situations où les intérêts sont communs 46
4. Des situations non-triviales 48
5. L'improvisation collective libre satisfait ces différentes caractérisations 49
B/ De la stratégie à la théorie des jeux 50
1. Quelques rappels sur la théorie des jeux 50
2. Précédents historiques 52
3. Figures notables 53
C/ Musique et théorie des jeux : le précédent de Xenakis 54
1. Un cadre compositionnel traditionnel 55
2. Un usage prescriptif de la théorie des jeux 56
3. Une musique hétéronome 57
D/ Improvisation et théorie des jeux 58
1. D'une matrice de l'improvisation libre 60
2. D'une modélisation de l'improvisation libre par la théorie des jeux 61

E/ L'improvisation collective libre comme jeu de coordination ? 63
1. L'improvisation comme jeu à somme nulle 63
2. L'improvisation comme jeu de coopération 65
3. L'improvisation comme jeu de coordination 69
F/ La théorie des jeux et le problème de la coordination 72
1. L'argument de Margaret Gilbert 73
2. Théorie des jeux, coopération et coordination 75
G/ Saillance et points focaux 77
1. Le problème de la définition 79
2. Saillance et point focal 80
3. Cadrage et point focal 85
4. Modèle mental partagé et point focal 89
H/ Coordination et conventions dans l'improvisation collective libre 93
1. La définition lewisienne de la convention 94
2. L'opposition entre improvisation libre et convention 96
3. L'objet de la convention 99
I/ Saillance, points focaux et rationalité 100
1. Saillance immédiate et saillance abstraite 100
2. Le point focal comme fondement rationnel 102
J/ Improvisation collective libre et esprit d'équipe 104
1. Organisation et performance d'un groupe 104
2. Improvisation libre et organisation hiérarchique 106
3. La cognition distribuée 108
4. Le raisonnement d'équipe 112
5. De la notion d'équipe 116
6. De l'interaction à la coordination 121

DEUXIÈME PARTIE : Dynamique et formalisation de l'improvisation collective libre 124

A/ Le défi formel de l'improvisation collective libre 124
1. La forme du standard 125
2. L'informalité de l'improvisation 128
3. Deux types de cohérence formelle 130
B/ L'étiquette de l'improvisation collective libre 131
1. Les deux pôles de l'étiquette 134
2. De l'étiquette de l'égalité à la faiblesse formelle 137
C/ Forme de l'improvisation collective libre et concaténationnisme 139
1. Qu'est-ce que le concaténationnisme ? 140
2. Du concaténationnisme de l'écoute au concaténationnisme de la forme 144
D/ Improvisation et boucle perceptuelle 147
1. L'idée de boucle perceptuelle dans la production langagière 147
2. Improvisation et feedback 153
E/ Répétition de la coordination et mémoire de l'improvisation 157
F/ Coût de la détection et évolution des points focaux 160
G/ Une formalisation du processus d'improvisation collective libre 163
1. Représenter une improvisation 164
2. La génération d'un faisceau d'événements 167
3. De l'improvisation en solo à l'improvisation collective 171
4. Recomposer les faisceaux 172
5. La représentation des faisceaux des autres improvisateurs 175

6. Mesure(s) de la coordination 176
7. Coordination des discours et forme globale de l'improvisation 179
8. Anticipation et coordination des improvisateurs 183

TROISIÈME PARTIE : Analyse de quelques improvisations collectives libres 189

A/ En guise d'introduction : Auto-analyse de « October 21:36 » 190
1. Circonstances de l'enregistrement 190
2. Découpage en séquences et orchestration de l'improvisation 192
3. Analyse linéaire 194
4. Transitions, marqueurs formels et articulations entre les séquences 200
B/ Les Company Weeks 206
C/ Méthodologie et présentation des analyses 211
D/ JZ/YR part 1 (extrait de « Company 91, Vol. 3 ») 214
1. Analyse linéaire 220
2. Synthèse : Hyper-séquençage, rôle des interruptions et saillance des schémas d'interaction 224
E/ First (extrait de « Epiphanies ») 229
1. Analyse linéaire 234
2. Synthèse : Problèmes d'informalité 238
F/ Trio I (extrait de « Once ») 243
1. Analyse linéaire 249
2. Synthèse : Affleurements idiomatiques, manipulation collective des hauteurs et usage des points focaux 257
G/ PR/AB/BK (extrait de « Company 91, Vol. 2 ») 262
1. Analyse linéaire 266
2. Synthèse : Des préférences individuelles aux préférences collectives 271
H/ DB/AB/YR/JZ/VM part 1 (extrait de « Company 91, Vol. 3 ») 276
1. Analyse linéaire 284
2. Synthèse : L'organisation des interactions dans un large groupe 289

QUATRIÈME PARTIE : Proto-expérimentations 295

A/ Le déroulement des expériences 296
B/ Protocole I : que faire d'un accident ? (solo avec bande) 298
1. Présentation du protocole 298
2. Résultats 303
3. Conclusions 307
C/ Protocole II : la mémoire de l'improvisation (duo répété) 309
1. Présentation du protocole 309
2. Résultats 310
3. Conclusions 318
D/ Protocole III : test de coordination en temps réel (duo différé) 321
1. Présentation du protocole 321
2. Résultats 323
3. Conclusions 328
E/ Protocole IV : test de coordination a priori (matching game) 332
1. Présentation du protocole 332
2. Résultats 335
a) Première partie du protocole : le matching game 336

b) Conclusions 339
c) Seconde partie du protocole : la correction de l'erreur de coordination 341
d) Conclusions 343
F/ Protocole V : confessions d'un trio d'improvisateurs 344
1. Présentation du protocole 344
2. Résultats 346
a) Improvisation 5_A (Piano, Saxophone, Voix) 346
b) Improvisation 5_B (Piano, Batterie, Contrebasse) 351
c) Improvisation 5_C (Voix, Hautbois, Batterie) 356
3. Conclusions 361

CONCLUSION GÉNÉRALE 364

ANNEXE: Présentation de l'Emupo : de l'accidentel au chaotique 369

BIBLIOGRAPHIE 374
1. L'IMPROVISATION 374
2. AUTRES RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES SUR LA MUSIQUE OU L'ESTHÉTIQUE 379
3. THÉORIE DES JEUX, COORDINATION, SAILLANCE, ET THEORIE DES POINTS FOCAUX 381
4. AUTRES RÉFÉRENCES CITÉES 383

DISCOGRAPHIE 385
1. RÉFÉRENCES ANALYSÉES 385
2. AUTRES RÉFÉRENCES CITÉES OU UTILES À LA COMPRÉHENSION DU TEXTE 385

CONTENU DU CD-ROM 387

INDEX DES NOMS 389