Agôn

Revue des arts de la scène

2 | 2009

L'accident

Quelques réflexions sur Improvisation et Accident

Clément Canonne

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1041>

DOI : 10.4000/agon.1041

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Clément Canonne, « Quelques réflexions sur Improvisation et Accident », *Agôn* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 15 décembre 2009, consulté le 02 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1041> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.1041>

Association Agôn et les auteurs des articles

Quelques réflexions sur Improvisation et Accident

Clément Canonne

Les notions d'accident et d'improvisation partagent au moins deux caractéristiques essentielles : d'abord, elles renvoient toutes deux à l'imprévu, à l'absence de planification, au surgissement de l'inattendu, de l'inouï, du non-déterminé ; ensuite, et peut-être encore plus important, toutes deux sont étroitement liées à l'idée d'irréversibilité : si l'on peut corriger une erreur (effectuer un repentir sur une toile), ou au contraire juger cette erreur féconde et la conserver, on ne revient pas, en revanche, sur un accident. De même, le temps de l'improvisation s'écoule dans une seule direction. L'improvisation musicale, bien plus que la composition (ou les autres formes de création n'incorporant pas une dimension performative) peut donc être considérée comme un terrain d'étude privilégié des fonctions et usages de l'accident.

Interprétation et Accident

Notons que le lien que nous venons de tisser entre accident et irréversibilité devrait nous amener à examiner dans cette perspective l'autre grande activité musicale performative, à savoir l'interprétation. Mais s'il y a bien des accidents dans l'activité de l'interprète (le geste non contrôlé d'un pianiste qui le conduit à jouer telle note *mezzo forte* au lieu de *piano*), ils sont souvent considérés par celui-ci (voire par le public, ou par le compositeur de la pièce interprétée, s'il est dans la salle) comme des épiphénomènes, pures parasitages d'une interprétation idéale élaborée en amont lors de longues séances de travail, de répétition, de mécanisation des gestes, de mémorisation... Pour le dire autrement, l'accident (qui est du côté du geste du/des musiciens, ou du rapport de plusieurs gestes entre eux) aboutit bien souvent à l'erreur (qui se glisse dans le rapport entre un texte musical et son rendu acoustique). Parce qu'il y a un texte préexistant, le rôle de l'interprète va être de « rattraper » l'accident, d'en faire oublier le surgissement d'une manière ou d'une autre, de reconstruire une cohérence menacée (par exemple en jouant tout le passage *mezzo forte* plutôt que *piano*, éventuellement en opérant un *diminuendo* progressif, pour empêcher de considérer rétroactivement la note *accidentée* comme un faux accent dans le phrasé). Il s'agit donc précisément de revenir sur le caractère irréversible de l'accident (ce qui est bien naturel puisque les notions d'accident et d'erreur sont ici fortement liées par le système normatif qu'est la *partition*, d'où la tendance de prendre l'une pour l'autre) : ce qui est tout à fait conforme avec l'idée que l'interprétation tend à *rabattre* le temps de la composition (qui est un temps réversible) sur le temps de la performance (qui est un temps irréversible).

S'il y a donc toute une série de stratégies interprétatives (dont l'étude serait d'ailleurs passionnante) mises en place pour faire face aux accidents en tout genre (gestes non contrôlés, trous de mémoire, décalage rythmique avec ses partenaires, intonations approximatives...) qui menacent l'authenticité de l'interprétation, on aurait du mal à considérer celles-ci comme porteuses d'une fécondité ou d'une capacité structurante insoupçonnées... Il y a certes des soirs meilleurs que d'autres pour un interprète : mais ce qui fait justement qu'un soir est meilleur qu'un autre ne se laisse certainement pas penser en termes d'accident « heureux ». Si

l'interprète se laisse parfois *heureusement* surprendre par ce qu'il produit, ce n'est pas par une perte de contrôle du geste : c'est parce que se trouvent réunies les conditions (instrument joué, forme physique, acoustique globale...) qui permettent au geste de traduire plus précisément qu'à l'accoutumée l'image acoustique mentale qu'il s'est forgé de tel ou tel passage.

Un petit détour par l'ontologie peut néanmoins nous permettre de différencier l'accident de l'erreur au sein de l'activité interprétative. Nous avons mentionné plus haut le travail de l'interprète qui élabore, puis *incorpore*, une certaine interprétation d'une œuvre donnée. On peut appeler l'objet qui émerge de ce travail une *lecture*. Nous pouvons donc considérer l'acte d'interprétation sous deux facettes différentes : *la lecture* et *l'exécution*. Seule l'exécution appartient à la catégorie de la performance ; au contraire la lecture se déploie dans le temps réversible de la composition. Maintenant, on peut très bien envisager la lecture comme un *type*, c'est-à-dire un objet abstrait susceptible d'être instancié par de multiples objets particuliers (appelés communément *tokens*). Ainsi, Glenn Gould nous a laissé deux lectures des *Variations Goldberg* de Bach, celle de 1955 et celle de 1981. S'il n'y a jamais eu d'exécutions de la lecture de 1981¹, puisque Gould s'était retiré de la scène depuis de nombreuses années déjà, la lecture de 1955 a en revanche donné lieu à de multiples exécutions en concert dans les années qui ont suivi cet enregistrement. Au moins un témoignage (enregistrement *live* à Salzbourg de 1959) nous permet de dire qu'il s'agissait là d'exécutions de la même lecture (identité des choix interprétatifs pour l'ornementation, les tempi, les reprises...). Quand l'interprète est en situation de performance (le concert en constituant le paradigme), il exécute donc deux types : le type donné par la partition de l'œuvre exécutée ; et le type qu'il a élaboré lors de sa lecture de l'œuvre exécutée. Il faut noter toutefois que la lecture est un type second, car elle n'est type qu'en vertu de l'existence d'un type antérieur, l'œuvre lue.

Bien sûr, de la même manière que toutes les exécutions d'une œuvre ne sont pas des instanciations de l'œuvre² (fausses notes...), toutes les exécutions d'une lecture ne sont pas des instanciations de la lecture. Nous penserions volontiers que si c'est l'erreur qui s'immisce entre l'exécution et le type-œuvre, c'est l'accident qui s'introduit entre l'exécution et le type-lecture. En effet, on peut distinguer le type-œuvre du type-lecture par la publicité de leur normativité. La normativité de l'un (le type-œuvre) est inscrite dans un système de signes public (la partition) tandis que la normativité de l'autre est strictement privée³. Autrement dit, il nous semble que l'interprète qui n'instancie pas correctement sa lecture de l'œuvre (en choisissant par exemple un tempo légèrement plus lent que d'habitude) ne commet pas une erreur (en raison du statut problématique de ce qui serait une *règle privée*) et, plus important encore, ne pense pas à ce qui l'empêche d'effectuer une instanciation correcte de sa lecture comme à une erreur. En revanche, cette différence entre le type-lecture et sa réalisation acoustique dans le temps de la performance est bel et bien vue comme accident : imprévisible parce qu'imprévue (tout le travail de l'interprète en amont est allé dans une autre direction) et irréversible (il faut bien s'en accommoder une fois survenue), sans pour autant faire l'objet d'une évaluation *normative*.

Ceci pourrait nous permettre de rendre compte d'une certaine fécondité de l'accident dans l'acte d'interprétation : l'accident qui surgit dans l'exécution, et qui empêche l'interprète

---

¹ Pas d'autre en tout cas que celle gravée pour CBS, mais on sait que Gould ne cherchait pas à produire un « live in the studio », et qu'au contraire il s'autorisait toutes sortes de manipulations au moment du montage et du mixage

² La question de savoir si une *exécution correcte* (suite à laquelle un auditeur peut se dire : « c'est bien à une exécution des *Variations Goldberg* de Bach que j'ai assisté ») de l'œuvre doit être une instanciation de celle-ci est encore une autre question...

³ Même à supposer que le public du concert des *Variations Goldberg* par Glenn Gould en 1959 connaisse l'enregistrement de 1955, rien ne lui dit que Glenn Gould cherche, ce soir là, à instancier cette lecture ; en revanche, il sait parfaitement qu'il cherche à instancier l'œuvre de Bach.

d'instancier sa lecture préalable de l'œuvre peut donner naissance à une nouvelle lecture de l'œuvre, pour peu que l'interprète la constitue en type, c'est-à-dire qu'il tente de l'instancier lors de performances futures de l'œuvre interprétée (ce qui laisse supposer bien entendu, qu'il a trouvé l'exécution accidentée supérieure, de quelque manière que ce soit, à sa lecture originelle).

Erreur et Accident en Improvisation

Il en va bien sûr tout autrement dans le cas d'une improvisation, où l'accident ne peut pas être lié à l'erreur, puisque, comme chacun le sait depuis Miles Davis : « Do not fear mistakes. There are none » (et qui fait d'ailleurs écho à John Cage : « The idea of a mistake is beside the point, for once anything happens, it authentically is »). Pas de texte préexistant, donc pas d'inadéquation possible entre un texte et sa réalisation acoustique. L'accident est alors à penser pleinement pour sa spécificité : il s'agit d'un événement inattendu et irréversible, qui surgit dans le temps de l'improvisation et qui laisse au musicien une multitude de choix quant à la manière de prendre en compte cette *offre* accidentelle. Une multitude de choix, certes... excepté celui de prétendre que cette offre n'a pas eu lieu, ou de l'ignorer, ce qui serait justement adopter la position de l'interprète qui met tout en œuvre pour faire oublier l'accident-erreur. On peut à cet égard citer cette phrase de Joe Pass qui résume assez bien une attitude très courante parmi les improvisateurs : « If you hit a wrong note, then make it right by what you play afterwards ». Que signifie une « fausse note » dans ce contexte ? Bien sûr, on peut considérer que dans une improvisation dans l'idiome tonal (ce qui est le cas de la majeure partie des improvisations en jazz, par exemple), une note clairement étrangère à l'harmonie suggérée et sans motivation mélodique particulière (de type appoggiature, ou ornementation passagère...) est une fausse note. En fait, il s'agit plutôt, à proprement parler, d'une erreur stylistique, à laquelle on peut tenter d'appliquer le même genre de stratégie « réparatrice » que dans l'activité d'interprétation (par exemple résoudre une note étrangère à l'harmonie sur une note réelle de l'accord permet d'interpréter rétroactivement cette première comme une appoggiature). On pourrait dire la même chose pour toute improvisation qui s'inscrit dans un univers idiomatique ou tout du moins esthétique⁴ bien défini, soit directement, soit indirectement (parce que le référent commun utilisé par les improvisateurs : tel standard de jazz, ou tel raga, telle pièce extraite des *Aus den Sieben Tagen* de Stockhausen... s'inscrit lui-même dans un certain univers esthétique). De manière générale, la notion d'erreur peut conserver une certaine pertinence dans les cas (d'ailleurs très majoritaires) d'improvisations à partir d'un référent donné, d'un support écrit ou oral ; et plus ce référent est normatif, plus il y aura de possibilités pour l'improvisateur d'enfreindre le système de règles et donc de commettre une erreur.

Mais on peut aussi considérer la « fausse note » sous un angle plus cognitif : elle serait alors à interpréter comme inadéquation, non pas entre un texte et sa réalisation acoustique (ce qui est la définition de l'erreur dans l'activité d'interprétation), mais entre la forme *intentée* d'un faisceau d'événements sonores et sa forme *actuelle*. Un imprévu qui oblige à reconsidérer d'une autre manière le modelage du devenir musical : en somme, un accident. L'accident est alors précisément ce qui échappe au contrôle (gestuel, moteur) de l'improvisateur. D'autre part, cette dissonance entre forme intentée et forme actuelle est par définition privée : pour les co-improvisateurs, seule la forme actuelle a une réalité

---

⁴ 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 giges écossaises... bien qu'on ne puisse pas parler non plus d'improvisation idiomatique.

quelconque ; ce qu'ils perçoivent (s'ils perçoivent quelque chose) n'est donc pas une erreur, mais bien un accident (nous y reviendrons plus bas).

L'usage des accidents dans la construction de la forme d'une improvisation collective libre

Ces quelques rappels effectués, il s'agit maintenant de montrer le rôle essentiel que joue l'accident dans cette forme particulière d'improvisation qu'est l'improvisation collective libre. S'interroger sur quelque chose comme « l'improvisation collective libre » peut sembler curieux car aucun groupe, aucune formation, aucun festival ne revendiqueraient une telle étiquette. En effet, ce qu'on appelle ici l'improvisation collective libre n'est certainement pas un genre, qui trouverait son unité dans un ensemble de processus formels et/ou stylistiques, mais une *manière* particulière de produire du musical⁵. Nous entendons simplement désigner par là un ensemble de phénomènes musicaux (appelés tantôt free music, improvisation générative, open music, improvisation pure, musique contemporaine improvisée, musique expérimentale...), provenant de milieux musicaux fort divers (jazz libre, noise music, rock expérimental, musique contemporaine...), qui ont en commun d'être produits par au moins deux personnes improvisant (c'est-à-dire laissant une partie des décisions compositionnelles en suspens jusqu'au moment de la performance) simultanément et librement (laissant en fait la totalité de ces décisions compositionnelles en suspens jusqu'au moment de la performance, ce qui signifie simplement qu'il n'y a aucun référent qui informe l'improvisation *a priori*). Si on insiste sur la diversité des milieux musicaux pratiquant cette forme d'improvisation, c'est justement pour mettre en avant le fait que l'unité de « l'improvisation collective libre » n'est pas à rechercher dans une caractérisation analytique traditionnelle de la musique ainsi produite (qu'on pourrait réduire à une pure idiosyncrasie) mais dans le processus cognitif engagé par ces improvisateurs.

Or, et c'est notre hypothèse, nous pensons que l'accident joue un rôle paradigmatique pour comprendre certains de ces processus. La grande difficulté (une large partie des ressources cognitives des improvisateurs y est d'ailleurs mobilisée) qu'affrontent les musiciens pratiquant l'improvisation collective libre est celle de la coordination de leurs actions musicales dans une situation doublement indéterminée : indétermination hiérarchique (verticale) et indétermination formelle (horizontale) sont les deux défis auxquels doivent répondre les musiciens. On peut ramener l'indétermination hiérarchique de l'improvisation libre à deux grands facteurs : 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) chargé de contrôler en temps réel, de manière endogène ou exogène, l'organisation hiérarchique (ou pour le dire autrement, la gestion des plans musicaux) de l'improvisation collective. Chacun peut donc choisir son rôle, c'est-à-dire la manière dont il entend participer au discours collectif, et le modifier quand il le souhaite ; toutes les interactions sont alors à inventer en temps réel. D'autre part, l'improvisation collective libre est éminemment indéterminée dans son devenir ; là où la jam session, par exemple, repose sur le substrat d'un standard qui informe la musique de manière extrêmement puissante, y compris formellement (structure cyclique créée par la répétition de la grille du standard), l'improvisation libre fait le pari d'une musique construite sans matériau préalable. 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 la plupart des improvisations issues des musiques traditionnelles, le devenir de la musique est

---

⁵ Ce qui ne veut pas dire que, rétroactivement, cette manière particulière de produire du musical ne se traduise pas par un certain nombre de traits pertinents partagés par différentes manifestations acoustiques.

fixé par la tradition (les « moments » ou « épisodes » de l'improvisation s'enchaînent dans un ordre bien défini); mais dans l'improvisation libre, la forme se construit en temps réel.

Une des difficultés extrêmes de ce genre d'improvisation est donc l'articulation collective de sections musicales caractérisées (y compris par certains choix d'orchestration, c'est-à-dire par une certaine organisation des rapports hiérarchiques dans le groupe) et, si possible, différenciées. Or, on remarque assez rapidement en observant ces improvisateurs qu'ils tendent majoritairement à réagir à un accident (qu'ils en soient l'auteur ou qu'ils le perçoivent) comme à un signal pour introduire du changement et procéder à une articulation formelle. Comment cela est-il possible ? Il faut d'abord préciser que l'accident est facilement « perçu », qu'il laisse des traces acoustiques dans la plupart des cas. Il n'est absolument pas nécessaire que l'accident soit violent, comme dans le cas du guitariste qui règle mal son ampli et déclenche involontairement un énorme larsen... L'involontaire, le mal maîtrisé n'ont pas la même définition, la même qualité acoustique et sonore, surtout aux oreilles de musiciens confirmés : parce que l'accident est brusque et qu'il échappe à son auteur, il ne peut être investi de la même présence sonore que le geste intenté. D'autre part, l'accident est synonyme de variation ponctuelle et isolée dans le traitement du matériau musical, variation qu'on ne peut guère interpréter dans une logique processuelle plus large. Si l'on adopte une représentation fonctionnelle (qui représenterait l'évolution d'un des aspects : dynamique, hauteur, timbre... du faisceau d'événements sonores en fonction du temps), on peut interpréter ces accidents comme des points de rupture de continuité ou des points de non-dérivabilité.

Ceci s'inscrit de plus dans un cadre général d'hyper-sensibilité à la *variation* (le terme est ici pris dans son sens non-musical : il est simplement synonyme de changement, modification). 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, prise de décision se traduisant à son tour par l'introduction d'une nouvelle variation. Les variations perçues sont de différents types : passage d'un état à un autre (passage d'un tempo à un autre, par exemple), passage d'un état à un processus (un débit constant qui s'accélère à un point donné) et réciproquement ou bien passage d'un processus à un autre (un *accelerando* suivi d'un ralenti). Les improvisateurs essayent donc en permanence de coordonner temporellement leurs faisceaux d'événements sonores 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, fut-elle minime, on observe ce phénomène d'ajustement permanent, en quinquonce si l'on veut, où chaque variation répond à une variation.

Nous ne voulons surtout pas dire que toute improvisation collective libre peut se réduire au schéma interactif impulsion-réaction, surtout quand l'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, du silence au discours) n'entraîne qu'un léger changement dans la

granulosité du trille d'un autre (variation par similitude, d'un trille au même trille). Pour toutes ces raisons, on peut remarquer que de très légères variations suffisent à provoquer des prises de décision chez les co-improvisateurs.

Or l'accident est une classe de variation bien particulière : outre son éventuelle spécificité sonore, due à son origine gestuelle mal-contrôlée ou non-intentée, il apparaît comme une pure rupture de continuité, un point de différenciation maximale (et ce même si l'accident est très léger) au sein d'un faisceau d'événements caractérisés (y compris en termes de processus). On retrouve bien la dimension première de l'accident, qui est sa radicale imprévisibilité (l'accident semble toujours arriver en dehors de toute causalité) dans cette introduction d'une différence non intégrée (c'est-à-dire qui ne s'intègre pas à une certaine logique de variation ou de contraste... bref à un système qui permet de percevoir cette différence comme articulée avec d'autres différences dans un *processus*). Pour les co-improvisateurs, il apparaît donc comme pure différence, figure d'altérité cognitivement saillante. Et comme l'improvisateur à l'origine de l'accident est bien souvent préoccupé par l'intégration de l'accident (« make it right by what you play afterwards ») à une certaine logique de discours (ce qui aboutit par exemple à des phénomènes d'interpolations entre deux types d'objets ou de processus musicaux), il appartient aux autres improvisateurs d'en tirer toute la leçon. A cette classe de variation particulière qu'est l'accident va pouvoir correspondre une réponse particulière, un ajustement particulier : non pas simplement une variation qui répond à la variation ; mais l'amorce, subtile ou brutale, d'une nouvelle section (ou du moins d'une transition, mais on peut considérer les transitions entre deux sections nettement caractérisées comme des sections à part entière) par les co-improvisateurs. Autrement dit, l'accident apparaît comme un prétexte possible permettant aux autres musiciens de disposer d'un signal clair pour opérer une rupture formelle, si toutefois un certain nombre d'autres conditions sont également réunies (et notamment, la plus importante, que les musiciens ressentent le besoin de changer de section, que la tolérance à la répétition de certains éléments soit déjà émoussée). On peut donc considérer l'accident comme un *marqueur formel* strictement métapragmatique : en effet, a priori, l'accident ne nous dit rien sur la nature de la section à venir (ce n'est pas parce qu'il y a eu un larsen de guitare que tout le monde va s'évertuer à imiter ce larsen dans la section suivante...) : il nous dit simplement qu'il est possible de redéfinir le cadre dans lequel les actions musicales prennent place (ce qui est le propre d'une stratégie métapragmatique). Bien sûr, il n'y a rien d'automatique dans le lien que nous venons de tisser : mais il est certain que les moments d'accident sont des moments privilégiés (des marqueurs formels) pour opérer relativement clairement ce genre d'articulation collective.

Le rôle de l'accident dans ce type d'improvisation n'est donc absolument pas épiphénoménique ; il est au contraire tout à fait central dans la réponse apportée par les musiciens à l'indétermination formelle de l'improvisation collective libre. Cela permet aussi de rendre compte d'un mouvement de « paradigmatization » : en effet, l'accident « pur », « authentique » tendant à jouer ce rôle de marqueur formel, on va voir se multiplier les « faux » accidents... L'accident devient alors un paradigme pour toute une série de gestes musicaux. Il s'agira : ou bien de « lâcher prise », de relâcher son contrôle gestuel et moteur, afin de sciemment créer les conditions propices à l'émergence d'accidents (ce qui était très en vogue au début de l'improvisation libre, dans les années 1960-1970, pour de multiples raisons sociologiques et idéologiques) : ou bien, au contraire, par un surcroît de contrôle et de précision, de reconstituer les traces acoustico-musicales du geste *accidenté*. On utilise alors un ensemble de sons ou de gestes qui s'apparentent à des accidents (un accent *forte*, unique et isolé, au sein d'un long groupe de notes *pianissimo*), qui lui empruntent sa puissance de *discontinuité* (et de différenciation), comme marqueurs formels, dans l'espoir de voir surgir une articulation formelle collective (le saxophoniste américain John Zorn est un des grands

spécialistes de ce genre d'interventions très contrôlées entraînant une discontinuité subite du discours).

Une expérimentation en guise de conclusion

L'auteur de ces lignes a mené en octobre 2009, au sein de l'Académie de Musique d'Oslo, une série d'expérimentations permettant de rendre compte de certains processus de coordination à l'œuvre dans l'improvisation collective libre. L'une de ces expérimentations concernait directement le rôle de l'accident dans ce type d'improvisation. En voici le protocole : 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 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 notre instrument informatique, l'Emupo) est en fait extrêmement bruiteuse, constituée de différents bruits de souffle (souffles de clarinette, pour être précis) ; elle est donc relativement monotone (puisque'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'une seule idée (le bruit de souffle) mais présentée 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 le 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 quatre 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. 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 extrêmement bref (il s'agit d'un simple « dérapage », puisque le discours reprend son cours originel par la suite).

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 on ne remarque aucune modification, on pourra se dire que l'événement n'a pas été perçu ou qu'il a été sciemment et strictement ignoré, ce qui de toute façon 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 énoncée⁶ ?

En fait, nous pensons que la réponse à ces questions est 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. En revanche, nous pouvons décider en amont où placer l'accident, et en particulier, décider de le placer plus ou moins proche du début de la bande. Nous avons donc réalisé quatre variantes pratiquement identiques (elles ne le sont pas tout à fait car ces bandes ont été réalisées avec un instrument, l'Emupo, joué en temps réel ; il ne s'agit pas d'une composition électroacoustique effectuée à l'aide de différents échantillons mais bien, également, d'une improvisation) de la même bande : dans la première bande, l'accident intervient au bout de 15 secondes ; dans la deuxième, au bout de 30 secondes ; dans la troisième au bout de 60 secondes ; et dans la quatrième, au bout de 120 secondes. 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, c'est difficile à déterminer) :

- 1) Plus on avance dans le temps, plus on se rapproche du seuil de tolérance à la répétition de l'improvisateur ; or 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). 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 que la coordination est établie, qu'une fois que les improvisateurs ont trouvé une situation collectivement satisfaisante, ils 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 à 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

---

⁶ 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 (donc le changement de faisceau d'événements) d'un improvisateur a été bien perçu par un autre improvisateur ; mais il n'y a aucune relation de proportion entre l'amplitude de ces variations.

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 la bande où l'accident intervient relativement tôt (15 ou 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 à 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 pour rentrer dans ce processus spécifique qui consiste à rechercher un point particulier de rencontre des attentes, 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.

Nous avons proposé ce protocole à vingt-cinq sujets, tous improvisateurs, mais d'horizons et de niveaux variés (venant du jazz ou de la musique contemporaine, certains relativement débutants, d'autres très expérimentés). Sans rentrer ici dans les détails de l'analyse des résultats, on peut dire que notre hypothèse se trouve confirmée. Nous avons observé davantage d'articulations formelles quand l'improvisateur percevait l'accident au bout de 60 ou 120 secondes qu'au bout de 15 ou 30 secondes. Néanmoins, il semble qu'il faille introduire un autre facteur pour analyser ces résultats : le degré d'expertise de l'improvisateur. En effet, si les improvisateurs expérimentés ont presque unanimement utilisé l'accident comme marqueur formel, les improvisateurs débutants se sont bien souvent contentés de réaliser un simple ajustement. Cela tendrait à montrer que la reconnaissance et l'utilisation des marqueurs formels est une compétence acquise spécifiquement par la pratique répétée de l'improvisation collective libre.

Il ne s'agit là que d'une première impression générale sur les résultats de l'expérimentation, le travail d'analyse systématique des données n'ayant pas encore véritablement commencé... Néanmoins, il semble certain que ce genre de démarche pourra aider grandement à comprendre le rôle de l'accident (en tout cas, ici, de sa perception) dans le processus créatif de l'improvisation collective libre.

BAILEY, Derek, *L'Improvisation : sa nature et sa pratique dans la musique*, Outre Mesure, 1999.

BORG, David, *Sync or Swarm, Improvising Music in a Complex Age*, Continuum, 2005.

CANONNE, Clément, « L'improvisation collective libre : cognition distribuée et esprit d'équipe », *Les cahiers du Jazz*, n°5, 2008, pp. 91-103.

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

GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art*, Editions Jacqueline Chambon, Collection Rayon Art, 1990 (édition originale : 1968).

LEVINSON, Jerrold, *L'art, la musique et l'histoire*, L'éclat, 1998.

PRESSING, Jeff, « Improvisation : methods and models » in SLOBODA, J. , ed, *Generative processes in music*, Clarendon, 1988, pp. 129-178.

PRESSING, Jeff, « The Physicality and Corporeality of Improvisation », *Sounds Australian*, n° 59, 2002, pp. 22-24.

SAWYER, Keith, *Improvised Dialogues : Emergence and Creativity in Conversation*, Greenwood, 2003.

Pour citer ce document

Clément Canonne, «Quelques réflexions sur Improvisation et Accident», *Agôn* [En ligne], N°2 : L'accident, Dossiers, mis à jour le : 16/12/2009, URL : <http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1041>.