



HAL
open science

Mingus ou la magie de l'improvisation

Charles Calamel

► **To cite this version:**

| Charles Calamel. Mingus ou la magie de l'improvisation. 2011. hal-00927054

HAL Id: hal-00927054

<https://hal.science/hal-00927054>

Submitted on 10 Jan 2014

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.

MINGUS OU LA MAGIE DE L'IMPROVISATION

CHARLES CALAMEL : 30/10/2011

RESUME

Cet article vise à réfléchir à l'improvisation comme support d'apprentissage à de nouveaux savoirs. Le jazzman se définit à partir de cette expression artistique qui représente son choix esthétique et qui devient pour l'observateur un outil d'analyse et de compréhension de ces apprentissages par la pratique musicale. Il s'agit ici de profiter de l'occasion d'évoquer l'improvisation comme des apprentissages de la musique.

A travers une étude de cas d'un morceau de musique de Charles Mingus, cet article est construit en trois parties : une première qui resitue le jazz et dit en quoi il nous apparaît comme une métaphore de « l'ordinaire de notre quotidien » ; une seconde partie délimite la posture épistémologique à partir de laquelle on comprend en quoi Mingus est « une exception à prendre en compte » ; une troisième partie recherche ce que nous apprend l'improvisation en matière de « formation des savoirs ».

INTRODUCTION

Dans un numéro spécial sur l'improvisation du magazine « l'éducation musicale », j'ai invité le lecteur à considérer l'improvisation comme un outil de savoir. Dans ma thèse sur le jazz, j'ai présenté le jazz comme une « science d'éducation », c'est-à-dire un système de formation des savoirs du jazzman.

Le jazz repose sur une part très importante d'improvisation. Ce qui rend cette musique à la fois irréversible mais aussi construite sur des règles et des formats favorisant une autodirection en apprentissage (Carré 1997).

Le propos ici n'est pas de décrire le contenu de cette thèse, mais de retenir que l'improvisation contenue dans le jazz est la part d'oralité qui le moteur décisif aux apprentissages du jazzman. Or cette oralité est généralement absente du système d'apprentissage dispensé dans les écoles de musique.

Mon intention n'est pas de raviver le débat entre oral et écrit qui se traduit en musique par improvisation ou composition, mais de profiter de l'occasion d'évoquer l'improvisation comme une pratique musicale à interroger et à cultiver dans les apprentissages de la musique.

Dans l'histoire du jazz, Charles Mingus apparaît un jazzman incontournable. Figure tutélaire, il est un improvisateur hors pair, que sa propre historicité place au beau milieu du 20^e siècle, là où l'on constate les grands bouleversements artistiques : les styles musicaux et les courants esthétiques y naissent sans réellement se remplacer. Si je choisis Charles Mingus comme support à l'étude de cas qui va suivre, c'est parce qu'il cadre parfaitement avec cet univers toujours en expansion qu'est le jazz : un art qualifié par l'improvisation.

Cet article est construit en trois parties : une première qui resituera le jazz et dire en quoi il nous apparaît comme « l'ordinaire de notre quotidien » ; une seconde partie qui délimitera une posture épistémologique à partir de laquelle on comprendra en quoi Mingus est « l'exception à prendre en compte » ; une troisième partie recherchera ce que nous apprend l'improvisation en matière de cognition.

« L'ordinaire de notre quotidien »

JAZZ ET SOCIETE

Réfléchir à l'improvisation dans le jazz, c'est penser avant tout sa forme esthétique. L'improvisation est donc un choix esthétique utilisée par les jazzmen, à travers laquelle et ils façonnent la composition de leur expression musicale. Le jazz est une musique improvisée à 85% environ. C'est curieux dit comme ça, mais cela correspond en effet à la part d'écriture du thème, simple tremplin pour inventer, qui tient généralement en quelques mesures. Pour un morceau d'une durée de 15 minutes, l'exposition du thème est approximativement de 50 secondes, soit 2 minutes pour jouer le thème au début et à la

fin du morceau. Naturellement, si la durée du morceau est plus courte, le pourcentage d'écriture sera différent. Mais cela donne une idée de la répartition écriture / improvisation.

Ce choix esthétique est transversal à toute l'histoire du jazz, quels que soient les styles, modes et courants (New Orleans, Middle, Swing, Bebop, Cool, Free jazz) : l'improvisation s'inscrit toujours dans une période sociale. Par exemple, le style Bebop s'enracine dès le 8 décembre 1941, après le désastre de Pearl Harbor. Les Etats-Unis entraient en guerre contre l'Allemagne, et le plan d'armement du Président Roosevelt était d'une telle ampleur que l'industrie embauchait énormément d'ouvriers. Parmi eux, une majorité de Noirs, jusque-là sans emploi, qui espéraient trouver un moyen de se sortir de la pauvreté. C'était sans compter sur les ségrégations à l'embauche, brimades, salaires de misère, entassements des ghettos, qui accentuèrent un climat de malaise de tout ce peuple.

Les jazzmen à cette même époque faisaient partie de ceux qui se rebellèrent, contre l'ordre établi et contre l'aspect figé du style Swing et du caractère routinier du Big-Band. Ils critiquaient l'emprise commerciale dans laquelle s'enlisait progressivement le jazz, et finirent par s'élever contre le monopole qu'exerçaient les Blancs sur les grandes formations en revendiquant leur droit à la musique de premier plan. La sensation d'étouffement musical, social et politique était telle que la tension continua à monter, sans pour autant être une réaction non violente.

La construction artistique de cette révolte culturelle exprime cette rébellion. Elle devint même son mode d'expression par excellence, fondé sur une problématique à relever par tous les boppers qui donnèrent force et vigueur aux interprètes en colère et en recherche de justice. Mingus est là, parmi eux, au premier plan sur la scène du jazz.

LE JAZZ COMME ESTHETIQUE MUSICALE

Lorsqu'on écoute la musique de Charles Mingus, on entre dans une sorte de philosophie spéculative de l'œuvre, celle dont parle Hegel (1807) dans ses cours sur l'esthétique. L'auditeur est parachuté dans une spéculation sur le monde. Il y découvre une vérité de l'instant qui est rendue plus sensible parce que la musique est improvisée. C'est la part spéculative de l'irréversible improvisation, qui traduit ce qui se passe ici et maintenant.

Schopenhauer décrit la musique comme l'art le plus élevé qui nous fait accéder intimement à la vérité du monde parce qu'elle libère nos rêves, de nos visions intérieures. A l'écoute musicale, des images naissent et se succèdent dans l'esprit de chaque auditeur. Mais comment dire ? Lorsqu'on écoute une pièce improvisée, le choc est intense, car il bouleverse alors les images provoquées par les sons dont on sait qu'ils n'existent qu'en lien avec une réalité de l'instant. L'œuvre n'a pas été écrite pour nous ; elle est jouée avec nous, et cette préposition « avec » change notre perception intime du moment. Elle n'est pas une reproduction du phénomène de l'objectivité de l'écriture adéquate de la volonté du compositeur ; elle est la reproduction immédiate de la volonté du musicien et exprime ce qu'il y a de métaphysique dans le monde physique qui l'entoure.

Si l'on poursuit l'exemple du style Be-bop on peut dire qu'il exprime au plus près le tempérament du jazzman tant il se caractérise par une grande virtuosité instrumentale, des tempos rapides, une construction mélodique asymétrique de type AAB ou AABA qui utilise des phrasés longs, une modification de l'accompagnement par la batterie placée comme soliste, l'utilisation fréquente de la « Blue note », la quinte diminuée. De fait, les boppers se démarquent des autres artistes par : une extravagance des costumes et la tenue générale, l'utilisation d'un argot appelé le slang, la mise en place d'un langage codifié propre au Be-bop, et une attitude flegmatique. On comprend ici que cette manière d'être va se retrouver inévitablement dans le caractère musical, que l'improvisation fait parfaitement ressortir.

MINGUS ET L'ORDINAIRE DU QUOTIDIEN

Contrebassiste et compositeur de jazz, Mingus disait volontiers qu'il connaissait trente ou quarante contrebassistes qui jouaient mieux que lui de son instrument (Béthune 1988). D'ailleurs il ne s'est jamais battu pour se démarquer comme un grand technicien. Pour autant, c'est à partir de son tempérament et des formats du jazz offrant toute la place à la créativité qu'il a développé son jeu. Il s'est construit une technique très personnelle par un travail acharné le conduisant à une maîtrise

enviable par tous les bassistes du moment et même d'aujourd'hui. Dans son discours musical on entend un désir de s'attaquer à des choses difficiles, comme utiliser le troisième doigt de la main droite par exemple, ou encore travailler la vitesse des démanchés sur la touche et des doigtés ambitieux. Mais ce sont ses compétences de leader qui sont reconnues. Il maîtrisait l'ensemble des points marquants son époque ancrant ainsi sa musique dans un quotidien social.

Quitter « l'ordinaire du quotidien » pour prendre en compte « l'exception » nécessite d'adopter une posture épistémologique, c'est-à-dire, une posture méthodologique sur laquelle repose l'analyse pour légitimer une interprétation plausible. En se plaçant délibérément du côté du chercheur scientifique qu'il soit musicologue, sociologue, ou expert en éducation, il me semble important d'exposer les outils de théorisation (Becker 1985). Dire que l'improvisation est un outil de formation des savoirs est une chose ; montrer comment on y parvient en est une autre.

Prendre en compte « l'exception »

UNE APPROCHE SCIENTIFIQUE

La recherche d'une compréhension du jazz par la théorie enracinée dans les données est une méthodologie qui propose une interprétation plausible du phénomène (Guillemette 2006). A partir de faits empiriques et la formulation d'hypothèses conduisant à une théorisation. C'est un travail d'itération entre les données produites et les vérifications des hypothèses avancées qui conduit à une théorie, ancrée dans le terrain. En d'autres termes, ce sont les résultats qui constituent le socle de la production d'une théorie. En regroupant toute l'œuvre de Mingus et en observant toutes les occurrences qui s'en dégagent, on peut avancer quelques idées nouvelles qui nous font comprendre sous un nouvel angle sa démarche artistique, ses choix esthétiques, son rapport social avec son environnement ; son propos musical improvisé raconte davantage que des simples notes.

Le jazz est donc le résultat des interactions du groupe musical, révélant le fonctionnement interne, social et artistique non dans ce qu'il vaut, mais dans ce qu'il représente (Coulangeon 2002).

En feuilletant le répertoire de Charles Mingus, on compte 114 disques¹ enregistrés officiellement, tous réalisés en utilisant l'improvisation, à l'exception d'un seul. La pièce « *Self Portrait In Three Colors* » vient perturber l'œuvre, qu'on pourrait qualifier d'incommensurable. C'est celui-ci que je propose d'analyser. En épistémologie, le terme d'*incommensurabilité* est utilisé depuis Kuhn (1983), pour dire ce qui se situe au-delà de toute mesure, et donc d'irrationalité. Ce morceau seul parmi les autres serait-il une anomalie, qui tomberait sous le coup de l'irrationnel de la démarche créatrice de Mingus ? Mais doit-on penser qu'une œuvre totalement écrite, perdue au milieu de tant d'autres improvisées soit une anomalie ? Au regard de ce répertoire impressionnant de compositions, on peut croire en sa maturité réflexive sur sa propre production, et ne pas inclure dans un de ces disques une pièce qui ne serait pas représentative de son processus de création voulue et assumée ; soit ce morceau isolé parmi les autres est une bizarrerie en termes de conception mingussienne ouvrant alors un nouveau paradigme de lecture de son œuvre ; soit ce morceau amène l'exception et fait apparaître des limites à l'innovation. Ces hypothèses invitent à redéfinir les moteurs qui cadrent ou rejettent l'improvisation.

« *Self Portrait In Three Colors* » vient comme une rupture au paradigme sur lequel l'improvisateur Mingus a construit toute sa science musicale. Ainsi, j'aimerais retrouver les raisons qui le contraignent à ne plus utiliser les formats habituels qui caractérisent son processus de création. Au regard de toute son œuvre enregistrée et jouée en public, on ne peut contester qu'improviser est un art, et que les formats conçus et utilisés lui réussissent dans sa démarche artistique, productrice, créatrice. Dans l'immensité de son répertoire, cette unique pièce quasiment dissidente de son habitude, Mingus rompt précisément avec sa manière de créer, et si surprenante et insolite soit-elle, elle interroge les raisons de ce contrepied esthétique. Car il suffit qu'un élément survienne pour remettre en validité la théorie

¹ De nombreux enregistrements pirates ont longtemps circulés de façon illégale. Après le décès de Mingus, sa femme Sue s'est lancée à la recherche de ces documents sonores qu'elle a réussi à retrouver et à faire éditer.

scientifique nous dit Karl Popper (1933). C'est la théorie du cygne noir. Pour Popper, une affirmation est dite réfutable s'il est possible de consigner une observation ou mener une expérience qui, si elle était positive, entrerait en contradiction avec cette affirmation. C'est un peu ce qui se passe ici : le jazz est une musique improvisée ; tout les morceaux de jazz contiennent des phases improvisées. Il faudrait écouter tous les morceaux de jazz qui existent pour s'en assurer. Or, on peut dire alors qu'avec Mingus cette théorie selon laquelle le jazz est une affaire d'improvisation est toute simplement écartée, à cause de ce simple morceau enregistré parmi les autres qui ne contient pas une once d'improvisation. Le message subtil de Mingus serait-il de nous dire que dans ce morceau, l'improvisation ne réside pas dans les notes improvisées des musiciens mais dans l'éternelle reproductibilité du schéma de composition des formats du jazz, qui en l'occurrence vient rompre avec l'habitude musicale.

La notion de paradigme scientifique défendue par Thomas Kuhn permet de voir dans cette singularité du fonctionnement artistique de Mingus, non une faille du compositeur, mais plutôt une manière d'étudier les formats du jazz. Par ailleurs, ces références à Kuhn et Popper ne se justifient que si l'on postule que le jazz est une science. Ma thèse : « *le jazz comme science d'éducation* », propose justement une analyse du jazz conceptualisé, théorisé des mécanismes décrivant les savoirs mobilisés et mobilisables du jazzman pour accomplir sa tâche de musicien improvisateur : improviser dans les situations de jeu. On pourrait dire alors que les raisons pour lesquelles les musiciens n'improvisent pas dans cette composition correspondent justement à celles qu'il faut préserver pour fonder l'improvisation.

LE CHERCHEUR IMPROVISATEUR

Comme le chercheur en sciences humaines, le jazzman avance en se donnant les moyens d'obtenir une lecture juste de la réalité (Becker 1988). Par exemple, les contrebassistes ont dû se frayer un chemin parmi les voix de l'orchestre en pratiquant le traditionnel Slap. Le procédé consiste à tirer les cordes qui en même temps qu'elles donnent une note viennent en percussion sur la touche. Même si l'on constate l'effet stimulant que ce type de jeu procure, les appréciations positives de la part du public, cette technique limite considérablement la vitesse de l'instrumentiste. Cela l'oblige à prendre son élan à chaque note, afin d'aller chercher la corde le plus loin possible avant d'attaquer la suivante. Le slap exige une telle force, cantonne le jeu dans le grave de l'instrument et empêche justesse et finesse dans le jeu de l'instrumentiste. Ses possibilités d'improviser s'en trouvent profondément limitées.

A l'image du contrebassiste, le scientifique est lui aussi un chercheur qui a recours à l'invention pour avancer sur son propre chemin de la découverte et analyser systématiquement les biais et obstacles qui freinent ses interprétations. La distance critique de la pratique est nécessaire au chercheur comme au jazzman et traduit une implication épistémologique sans laquelle aucune appréciation juste n'est possible.

Parfois dans le quotidien de nos transports en commun, on croise des gens qui battent la mesure avec leur pied, d'autres qui jouent sur un clavier imaginaire. Mieux encore, on surprend un individu qui joue son instrument dans le vide, en muet. Il mime les déplacements sur la touche de sa contrebasse. On aperçoit ça dans quelques films comme « *The Pianist* » de Roman Polanski (2002) ou encore « *Le Concert* » de Radu Mihaileanu (2009). Ce sont des scènes inoubliables parce qu'elles donnent à voir comment une intériorisation d'une pratique instrumentale par mémorisation est concevable. Lorsqu'on surprend ces gestes-là dans un espace public, on comprend immédiatement ce que fabrique la personne. En réalité, on donne du sens et de la signification à ses gestes, mêmes si l'on est incapable d'entendre intérieurement ce qui les anime. Pour l'expert, ces gestes ont une signification précise qui ne lui échappe pas : il sait mesurer le cheminement cognitif sous jacent à cet exercice de mentalisation. Il se passe exactement la même chose lorsque un musicien improvise devant un public : on capte sa sensibilité musicale mais aussi son degré d'engagement.

La représentation mentale d'un clavier, ou d'une touche de contrebasse permet d'incorporer l'emplacement précis, ce qui est particulièrement utile pour l'innovation. Il s'agit de connaître parfaitement son instrument, au point qu'il devienne un savoir implicite soulageant l'improvisateur de toute réflexion préalable au jeu sur l'instrument. Pour le jazzman comme pour le chercheur, l'improvisation devient alors l'outil d'une posture.

DES SUPPORTS POUR L'ANALYSE

L'accumulation de preuves n'atteste en rien une vérité établie. Cependant, Mingus a enregistré officiellement de 1943 à 1978, 474 morceaux de jazz. A partir de 1943, comme sideman, il a participé à l'enregistrement de 113 morceaux référencés auprès des plus grands leaders comme Louis Armstrong, Illinois Jacquet, Duke Ellington, Lionel Hampton, Oscar Pettiford, Paul Bley, Charlie Parker, Thad Jones, Billie Holiday, Miles Davis, Joni Mitchell.

A partir de 1945, en tant que leader, on compte 361 morceaux. Cela représente la somme de 114 disques enregistrés et qui ont été produits et distribués.

Dans ce répertoire, on en remarque 3 pièces enregistrées plusieurs fois, comme s'ils représentaient pour lui les bases idéales pour des improvisations innovantes. Il s'agit de : *Orange Was The Color Of Her Dress*, enregistré 9 fois ; *Fables Of Faubus*, enregistré 8 fois ; et *Peggy's Blues Skylight*, enregistré 7 fois. Dans d'autres contextes, on pourra à l'envi s'amuser à reprendre les différentes versions et comparer les chœurs en repérant les différences et les occurrences et ainsi définir un style ou bien encore les tics des improvisateurs.

« *Fables Of Faubus* » est un des morceaux fétiches de Mingus. Il est construit par une superposition d'improvisations, qui compose l'architecture/structure finale s'une situation ordonnée pour improviser. Précisons qu'à l'origine, il n'était pas spécialement conçu comme acte de rébellion. Mais dans les urgences des situations de jeu de la scène, Mingus et son batteur Dannie Richmond lui ont donné une tournure pamphlétaire. Le batteur raconte qu'au début l'orchestre jouait ce morceau sans qu'il n'ait pas encore de titre. Un soir, pendant l'exécution Mingus se mit à crier : « *Tell me someone who's ridiculous Dannie ?* » et celui-ci a répondu : « *Governor Faubus* ». C'est à cet instant que les musiciens ont compris qu'il se passait quelque chose sur scène de musicalement créatif. Autant l'improvisation est un indicateur de créativité et/ou d'innovation ; autant elle est l'outil pour définir les cadres de l'expression individuelle et/ou collective. L'improvisation témoigne de la capacité de produire et de mesurer dans le même temps la justesse de ce qui est joué. On retrouve les mêmes ressorts dans le théâtre improvisé, ce qui permet de croire que les formats, une fois modélisés sont transposables dans d'autres disciplines. En cela, le mode « oralité » devient un outil éducatif puissant, car il met en œuvre les capacités de l'improvisateur en dynamique.

Mais revenons un instant sur un de ces supports spécifiques du répertoire. *Self Portrait In Three Colors* est une musique composée pour le film de John Cassavetes (1959) : *Shadows*.

SHADOWS, DES IMAGES IMPROVISEES

Au risque d'être peu objectif, on peut dire que le spectateur sera saisi par la musicalité des images du film révélé par une longue improvisation des acteurs et du cinéaste qui de fait explose de spontanéité. A l'origine même du projet, la question de l'improvisation tenait la place centrale du tournage.

Shadows parle d'un petit groupe de jeunes noirs et métis confrontés à la discrimination raciale, qui cherchent à échapper au clivage social imposé par leur couleur de peau.

Comme pour les recherches de terrain en sociologie comme Goffman, Becker, Strauss (Strauss 2009), le tournage dépasse le temps préalablement prévu, car l'improvisation s'inscrit toujours dans une temporalité et une durée imprévue. En réalité, quand le musicien ou le comédien improvise, il prend le risque de se laisser emporter par son propos. S'il a des idées, il parle longtemps ; s'il n'en a pas il passe très vite la parole à son partenaire. Cela rend la durée de la pièce musicale ou théâtrale totalement aléatoire.

Les cadres mis en place par le réalisateur vont permettre aux acteurs d'improviser. Les formats sont en quelque sorte transposables dans toutes les expressions artistiques qui donnent à l'improvisation une place centrale. Par exemple, Cassavetes estime que les acteurs sont bridés par les repères au sol qui veillent à ce qu'ils soient situés au centre du cadre de la caméra et convenablement éclairés. Pour rendre leur jeu encore plus libre, il décide de supprimer toutes les marques et commande à la caméra qu'elle les suive dans leurs mouvements. De fait, cette posture nouvelle entraîne une nouvelle définition des profils de postes des personnels associés à l'entreprise artistique. Cassavetes offre une

place de chef opérateur à Al Ruban qui n'a à cette époque aucune expérience cinématographique. De son côté, Mingus fait confiance à de jeunes musiciens sans expérience pour jouer avec lui. La mise en œuvre des formats de la création inattendue renverse la définition des profils de postes et favorise les potentialités individuelles.

Donner à l'improvisation une place centrale préfigure d'une démarche de créativité qui ne s'arrête pas aux savoir-faire, et s'étend au savoir-être du leader (Bergerot 1996). Ce dernier compte avant tout sur l'émulation et l'engagement de chacun dans le travail créatif (Davis 1989).

Cassavetes réussit ce que dans son propre domaine Mingus réussit également : obtenir des acteurs un travail collectif, où chacun est libre de ses mouvements ; les dialogues sont eux aussi élaborés à partir de séquences improvisées. *Shadows* contient d'ores et déjà les traits caractéristiques d'un style improbable sans l'improvisation comme mise de départ. D'ailleurs ce film posera les bases des futurs scénarii du cinéaste. Les personnages sont des hommes ou femmes issus de la classe moyenne américaine qui mènent une vie ordinaire. Si le racisme ordinaire y est dénoncé, l'élément récurrent qui s'apparente le plus au jazz est qu'il montre une chronique sans dénouement. On suit les personnages dans un épisode de leur vie et on les quitte sans chute dramatique, sans retournement de situation, sans conclusion : un processus profondément imprégné de jazz. Le format noir et blanc en 35 mm d'une durée de 87 minutes est sorti en France en avril 1961, rajoute au caractère jazzique.

LA MUSIQUE COMPOSÉE DE *SHADOWS*

Précisément, « *Self Portrait In Three Colors* » est composé en Mi bémol majeur et de forme AB. L'ensemble comprend 15 mesures qui sont répétées au total 3 fois. L'introduction de 2 mesures est jouée par le piano la contrebasse et la batterie. Le clavier joue des accords de Mi bémol majeur neuf (EbM9), puis Ré bémol (Db) et Do bémol² (Cb), en noire pointée / croche, tandis que la contrebasse joue un ostinato en Si bémol, puis Do bémol.

Le premier exposé du thème est joué par le saxophone alto et le saxophone ténor. Ils jouent à l'unisson la mélodie qui passe de croches en blanches pointées et accentue le caractère soufflant. Autrement dit, les instruments soufflants (les cuivres) envahissent l'espace sonore disponible. L'ambiance musicale est de fait immédiatement posée, sombre, lente, pesante. Les harmonies sont travaillées avec des notes de couleurs qui obscurcissent le climat : Bb-7M / Eb- / Ab7 / Db7 / GbM7 / Cb7 / C-7 / F7+5 / Eb-7 / Absus4 / E13(+11) / EbM7 / Ab5b(+9) / E7M / EbM7 / G-7 / C7.13 / F-7 / Bb13 / F-7 / Bb7+5 / EbM7.

La contrebasse joue la fondamentale des accords et joue uniquement des noires. Il est important de dire que si la pièce est en 4/4 soit 4 Noires par mesure, la 6e mesure est à 2/4 ce qui dans la pulsation de la métrique est particulièrement déstabilisant. On pourrait dire, que la complexité des accords, mêlée à cette mesure piègeante à 2/4 au milieu de la grille harmonique rend l'improvisation difficile. On pense très sincèrement que les musiciens talentueux qui partageaient cette musique étaient bien capables de surmonter ce genre de contraintes. On comprend donc que la volonté du leader était bien de ne pas improviser sur ce thème. Un autre point important, est que ce morceau n'a jamais été rejoué.

Au second tour de l'exposé du thème, on assiste à l'arrivée du trombone qui joue des notes harmoniquement osées. En effet, Mingus fait jouer à Jimmy Knepper les tierces des accords pendant les quatre premières mesures. Puis les 7^e et pendant la fameuse mesure déstabilisante rythmiquement en 2/4, le trombone joue la 7 majeure de l'accord. Ce frottement harmonique (deux notes graves jouées ensemble et séparées d'un 1/2 ton) a pour effet de dramatiser l'instant. A cet endroit précis, il est clair que Mingus cherche un effet, qui restait trop aléatoire en laissant libre court à une improvisation. Il voulait délibérément obtenir à cet endroit précis un frottement harmonique conjugué à une rupture de la pulsation. Le trombone reprend ensuite les tierces et les 7^eme et joue la dernière phrase du thème pratiquement à l'unisson avec les saxophones.

² La tonalité du morceau étant Mi bémol majeur, je dis ici Do bémol pour respecter l'enharmonie due à l'écriture musicale.

Enfin, le troisième et dernier tour de l'exposé du thème, on entend l'arrivée d'un saxophone ténor, qui rythmiquement se place différemment du trombone. Autant ce dernier joue des blanches tenues, autant le ténor joue des noires pointées croches s'immisçant soudain dans les phrases de la mélodie. Le ténor apparaît alors comme venant briser une ritournelle qui commençait paisiblement à s'installer dans l'oreille de l'auditeur. Mingus réussit finalement en 45 mesures à montrer un talent d'improvisateur, en nous amenant à croire que la composition est improvisée.

Le morceau se termine sur un point d'orgue, code de l'écriture indiquant que la longueur de la résonance est laissée au libre choix des interprètes.

Dans cette courte composition, Mingus prend soin une nouvelle fois de marquer sa différence avec les musiciens de jazz traditionnels mais aussi avec ceux du domaine classique. Car, en s'assignant aux conditions de l'écriture et en s'interdisant ici d'utiliser l'improvisation, il donne pourtant à l'auditeur l'impression, contrairement aux compositeurs de plumes, d'être un « compositeur spontané ».

Ce que nous apprend l'improvisation

UNE PARTITION MENTALE

L'improvisation est un outil de formation des savoirs, car elle mobilise des savoirs déjà acquis et permet à l'individu d'en développer de nouveaux (Calamel 2010). Précisons qu'il est bien question ici de savoirs (connaissances) et non de savoir-faire (compétences). Improviser pour mettre en mouvement le mécanisme cognitif ; c'est formatif car on y apprend quelque chose sur nous-mêmes.

L'improvisation traduit en quelque sorte la capacité d'un individu à agir sans y être préparé. On improvise, invente instantanément une sorte de discours, une chanson, une suite de vers. Improviser c'est composer sans préparation, et il vaut mieux maîtriser son instrument. Un acteur, un musicien qui sait improviser, est celui qui développe cette capacité non pas à redire, mais à se lancer dans une expression de quelque chose, par un médium choisi, qui reflète une expression de soi. Cette capacité devient un pouvoir dès lors que la personne considère l'action d'improviser comme une fonction dans une situation qui l'exige (Becker 1985). Ainsi, le jazz s'organise à partir de conditions, de circonstances qui réclament l'improvisation de la part des musiciens. Les situations de jeu deviennent un moteur de jeu, créatif ou inhibant selon les tempéraments individuels : organiser sans planifier reste une capacité que nous ne sommes pas tous prêts à développer.

En ce qui concerne les jazzmen (Lortat Jacob 2006), improviser revient à jouer une partition qu'on invente sur le vif, *in situ*, et qui prend alors en compte implicitement la situation dans laquelle se trouve le musicien. Comme s'il avait dans son intérieur les éléments d'une partition mentale qui se construirait au fur et à mesure qu'il exécuterait. Celle-ci aurait pris naissance en lui-même avant d'être rendue sociale, publique. Mais la synchronicité de l'action renvoie à la capacité du musicien et à l'exigence de jouer, ici et maintenant, une musique qui n'est imaginée qu'une fraction de seconde avant l'exécution.

Pourtant improviser, c'est penser avant : la pensée précède la construction. Si le compositeur tend à faire l'économie du support matériel de la partition, il invoque toujours la présence d'une partition mentale. Tandis que l'écriture affiche une représentation matérielle du son, l'improvisation dicte une représentation corporelle du son. Comprendre que la musique peut s'écrire, c'est se donner les moyens théoriques de penser l'agencement des phrases, et d'en analyser les composants élémentaires pour maîtriser une synthèse finale ; improviser c'est se laisser prendre par l'aventure, et s'engager dans un voyage où ce qui compte c'est le trajet plus que la destination finale, et inventer la métaphore suivante : l'écriture musicale s'écrit noir sur blanc, tandis que l'improvisation se raconte blanc sur noir.

Sa démarche créatrice est confirmée par les propos de Jimmy Knepper le tromboniste et Booker Ervin le saxophoniste ; « *Mingus ne donnait rien à lire, il jouait différentes parties au piano et demandait aux musiciens de les retenir. Personne ne devait noter sa partie. Il prétendait que les musiciens avaient une plus grande créativité grâce à cet apprentissage par l'oreille, et conservaient une plus grande spontanéité. Sans musique écrite, le musicien peut donner davantage à l'expression de la musique* ».

Comme le fait remarquer Béthune (2008) bien que nous soyons dans un autre cadre théorique, le philosophe Wittgenstein décrit justement l'espace propre du jeu langagier ou musical. Pour improviser à partir d'une thématique, le jazzman suit des règles qui fixent l'oralité, et ne lit pas seulement un code

qui fixe l'écriture. En fait, s'il n'y a pas de règle, il n'y a pas de jeu. Ce qu'on peut reprocher au free jazz par exemple, c'est qu'il n'y ait plus de règle, et les musiciens n'arrivent plus à « jouer le jeu ». L'improvisation est donc bien un jeu sans écriture, et malgré son extrême rigueur, elle demeure ouverte à toutes les transgressions.

EN GUIDE DE CONCLUSION

La musique de Mingus exprime par l'improvisation une réalité essentielle. Ainsi, même absent du concert enregistré ou de la séance de studio, la pièce improvisée fixe ce qui est dit *nic et nunc*, comme si nous étions présents historiquement. L'originalité du jazz tient justement à cette quintessence de l'instant, d'un présent par l'écoute (Montandon 2007). Le morceau ne s'actualise que par sa capacité à prendre en compte l'impondérable, et c'est justement ce qui disparaît dans l'exception de « *Self Portrait In Three Colors* ». Le génie de Mingus est néanmoins de nous faire croire que les mélodies en contrepoint sont improvisées.

Ce qui est admirable, c'est la transmission de sa conception de l'improvisation aux musiciens qui ont joué dans son orchestre. Ils semblent être pour lui, des instruments à la différence qu'ils jouent sans que leurs partitions ne soient écrites préalablement. « *Self Portrait In Three Colors* » permet donc de vérifier que ce que nous croyions improvisé ne l'est pas toujours ; dont acte. Il se peut même que ces musiciens aient, dans d'autres occasions, joué des parties apprises par cœur alors que nous pensons qu'elles sont improvisées.

Cependant, il reste indéniablement que les partenaires de Mingus ne sont que les moyens de parvenir à un but fixé par la pensée musicale. Pensée sublime se retrouvant dans une maîtrise artistique du contenu musical et de sa mise en forme pour construire le réel de l'instant : Mingus, ou la magie de l'improvisation.

BIBLIOGRAPHIE

- Becker H. *Les mondes de l'art*. Paris, Flammarion, 1988.
- Becker H. *Paroles et musiques*. Paris, l'Harmattan, 2003.
- Becker H. *Outsiders. Une sociologie de la déviance*. Paris Métailié, 1985.
- Bergerot F. *Miles Davis. Introduction à l'écoute du jazz moderne*. Paris, Seuil, 1996.
- Béthune C. *Le jazz et l'occident. Culture afro américaine et philosophie*. Paris, Klincksieck, 2008,
- Bethune C. *Charles Mingus*. Montpellier, édition du Limon, 1988
- Calamel C. *Le jazz comme science d'éducation*. Thèse de doctorat. Direction Alain Vulbeau. Université Paris-Ouest Nanterre La Défense. 2010.
- Carré P. *L'autoformation*. Paris PUF, 1997.
- Coulangeon P., Les artistes interprètes de la musique et du chant en France (1986-2001), Paris, Cesta, Ministère de la Culture/DEP, 2002.
- Davis, M., Troupe, Q. (1989). *Miles, l'autobiographie*. Paris : Presses de la Renaissance
- Glaser B. et Strauss A. *La découverte de la théorie ancrée*. Paris, Arman Colin, 2009.
- Guillemette F. *L'approche de la Grounded Theory: pour innover ?* in Recherches qualitatives – Vol. 26 (1), 2006.
- Hegel F. *Phénoménologie de l'esprit*, Blamberg et Würzburg, 1807.
- Kuhn T. *La structure des révolutions scientifiques*, Flammarion, collection Champs, 1983 (1^{er} éd. 1962 révisée en 1970).
- Lortat-Jacob, B. (2006). L'image musicale du souvenir, in *Revue de l'Homme, revue française d'anthropologie*, Paris : édition de l'école des hautes études en sciences sociales. N° 177-178
- Montandon F. *Réflexions sur la socialité de la musique*, Paris ; l'Harmattan, 2007.
- Popper K. *Les deux problèmes fondamentaux de la connaissance*, Hermann, 1930-1933.