



**HAL**  
open science

## Politiques improvisistes

Yves Citton

► **To cite this version:**

| Yves Citton. Politiques improvisistes. Politiques d'Uz. Vivacités critiques du réel, 2018. hal-02912293

**HAL Id: hal-02912293**

**<https://hal.science/hal-02912293v1>**

Submitted on 5 Aug 2020

**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.

« **Politiques improvisistes** », in Julie Denouël et Fabien Granjon, *Politiques d'Uz. Vivacités critiques du réel*, Rennes, Éditions du commun, 2018, 213-234.

**Yves Citton**

## **Politiques improvisistes**

La « modernité » – si quelque chose de ce type a jamais existé – se sera caractérisée par l'emballement de ses *programmations*. Elle s'efforce d'« écrire à l'avance » ce qui doit arriver. Nos sciences se vantent d'être prédictives : elles peuvent dire (voire calculer) par avance comment un système clos va évoluer au sein de règles stables. Nos politiques ont pris la forme de projets : nous lançons des idées capables d'informer un réel censé finir par leur ressembler. Nos appareils de computation, devenus ubiquitaires au sein de notre Internet des objets, finissent d'insérer la programmation dans les plus petits interstices de nos existences. Jacques le fataliste et son capitaine, dans le roman de Diderot, n'étaient que de doux rêveurs en imaginait que « tout est écrit là-haut » : nous savons désormais que tout s'écrit ici-bas et là-dedans, au sein de logiciels déjà écrits par autrui, qui réécrivent en permanence ce que nous écrivons à travers eux. Depuis 300 ans au moins, tout se grammatise – pour mieux s'offrir à la programmation.

Rien n'échappe complètement à ce monde de programmes – pas même *l'improvisiste* qui paraît se laisser orienter par l'inspiration du moment. Même s'il joue l'absence de préméditation, il est lui aussi structuré par des réflexes, des habitudes, des apprentissages informés par de multiples couches d'écritures antérieures, personnelles ou collectives, formalisées ou implicites. L'improvisiste ne transcende pas la programmation : il l'habite différemment. Il la défie, la stimule de l'intérieur, la conjugue de biais, la replie sur elle-même, lui fait se mordre la queue au lieu de se ronger les ongles. L'improvisiste nous apprend à vivre la programmation comme une libération, parce qu'il la rend à sa vérité première : celle d'une écriture toujours en train de se faire. Mieux comprendre la nature du geste de l'improvisiste pourrait nous aider à surmonter quelques-unes des impasses actuelles de la modernité. Cela pourrait aussi, incidemment, nous aider à concevoir et à pratiquer d'autres formes de politiques – des « politiques improvisistes » qui traceraient une tierce voie entre la démence programmée par la finance du trading à haute fréquence et la fausse spontanéité suicidaire des gesticulations populistes.

### **Improvidence et improvisation**

Tous les improvisateurs et seuls les improvisateurs jouent-ils à l'improvisiste ? Les musiciens de (free) jazz sont-ils les plus virtuoses de tous les improvisateurs ? Est-ce à chaque instant de nos vies que chacun(e) de nous improvise sans le savoir – de même que Monsieur Jourdain fait de la prose sans s'en douter ? Deux camps répondent de façon opposée à cette série de question. D'un côté, certains affirment, avec raison, que l'improvisation se confond avec la vie elle-même, puisque nous ne saurions répéter (au sens théâtral), ni anticiper, ni programmer à l'avance les gestes que nous ferons à chaque instant de la journée. Marcher dans la rue, tenir une conversation, accomplir une tâche un tant soit peu complexe, tout cela relève de la performance unique, qui requiert toujours sa part d'adaptation, d'ajustement, d'invention. Comme le dit Patricia Shaw, « malgré l'ubiquité de nos intentions, plans,

préparations et autres scripts, malgré tous nos efforts d'anticipation, ce qui va arriver d'instant en instant ne relève jamais de l'affaire conclue (*a done deal*), parce que nous ne pouvons jamais prédire ni contrôler complètement quelle sera notre propre réponse à ce qui se passe, et encore moins bien sûr quelles seront les réponses des autres » (Shaw, 2006 : 2).

D'un autre côté, des esprits plus exigeants soulignent que ce n'est parce que chacun de nous improvise constamment que nous sommes tous des improvisateurs. L'un des paradoxes premiers de ces questions tient à ce que *l'on ne s'improvise pas improvisateur*. Il ne suffit pas de porter un saxophone à ses lèvres pour être capable d'improviser. Il ne suffit même pas d'être un virtuose du piano, dûment formé par quinze ans de Conservatoire, pour être en mesure de le faire. Il faut passer par une programmation très particulière pour apprendre à dépasser les programmations qui écrivent nos comportements. En quoi consiste cette particularité de la programmation à déjouer les programmes ? On peut essayer de la caractériser à travers neuf connotations du vocabulaire de l'improvisation, puisées aux confins de divers langues européennes et de diverses traditions situées à mi-chemin entre la philosophie, la biologie, la théorie politique et les arts de la scène.

1° *Im-Providence*. S'il y avait une Providence, les humains n'auraient pas besoin d'improviser des solutions bricolées pour des problèmes inattendus. Tout baignerait dans l'huile sainte d'une programmation sans heurt, où chacun n'aurait qu'à jouer scrupuleusement la partition déjà écrite pour lui. Si nous devons faire acte de *prudence* (humaine), c'est que la *providence* (divine) n'a pas bien fait son travail : c'est à nous qu'il appartient de « voir venir ce qui vient avant que ça nous arrive » (*pro-videre*), parce que personne ne le fera à notre place. Même la prétendue Central Intelligence Agency n'a pas vu venir ce qui a frappé le cœur de son dispositif, du World Trade Center au Pentagone. L'improvisation est le prix à payer pour notre état ontologique d'Im-Providence, en même temps que la bouée de sauvetage nous permettant de flotter à travers les rets du contrôle. Marginale, minoritaire, erratique, indisciplinée : elle constitue tout à la fois le contrepoison et le rempart aux fantômes de surveillance et de centralisation.

2° *Im-provision*. Si nous avons dans nos bagages tous les outils adéquats pour faire face à tout imprévu, il ne serait jamais besoin d'improviser. C'est parce que nos provisions sont limitées que nous devons improviser. Les grands, les riches, les États, les multinationales, les investisseurs planifient leur avenir, font des budgets provisionnels, trimestriels ou quinquennaux ; les petits et les pauvres improvisent leurs fins de semaine. Les généraux d'armées programment des stratégies d'attaque ; les insurgés plantent des appareils explosifs improvisés (*Improvised Explosive Devices*). Si la nécessité est la mère de l'invention, l'indigence est la mère de l'improvisation.

3° *Improvement*. Il serait pourtant tout aussi juste d'affirmer que l'improvisation est fille du luxe. Autant que par *manque* des provisions qui auraient tout déjà donné pour bien faire, on improvise souvent par soif de faire *davantage* que répéter les mêmes recettes : pour améliorer (*to improve*) l'existant. Il ne suffit toutefois pas de vouloir mieux et plus, il faut encore pouvoir s'écarter de ce qui a été programmé. L'ouvrier à la chaîne n'a guère l'occasion d'improviser : le patron, le contremaître, l'ingénieur l'ont pourvu de tout ce qu'il devait avoir pour faire exactement ce qu'il fait. Cet approvisionnement sans faille est ce qui fait sa misère (par saturation). L'improvisation est fille d'une indigence très particulière : un dénuement luxueux qui laisse le loisir d'une certaine marge de manœuvre – sans laquelle la providence ne peut que programmer notre asservissement. Ici encore, les improvisateurs vivent dans le jeu des marges, là où ils peuvent échapper à l'emprise des *Central Intelligence Agencies*, là où l'improvision nourrit le besoin d'améliorer son sort en cultivant un esprit d'insurgence.

4° *All'improviso*. Toute une série de mots montent de l'Italie vers la France entre 1650 et 1750 pour désigner la pratique de l'improvisation, telle que l'illustrent les troupes de comédiens transalpins (*impromptu, improviser, improvister*). Poètes, dramaturges et acteurs

commencent à théoriser une pratique vieille comme le monde, consistant à parler sur scène sans suivre un texte déjà rédigé à l'avance. Dans son traité *Dell'Arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso* de 1699, Andrea Perrucci souligne que représenter les comédies *all'improvviso* était une pratique « inconnue des Anciens » et constitue « une invention de notre temps ». Il contraste l'intelligence souple de l'improvisateur avec la rigidité de perroquet de ces acteurs qui se contentent de déclamer un texte pré-rédigé (*premeditato*) appris par cœur. Il n'en déconstruit pas moins par avance toute opposition simpliste entre composition et improvisation : « dire tout ce qui vous passe par la tête va certainement générer des ennuis ; [...] ce n'est pas en rejetant complètement tout matériel écrit qu'on va faire face à ce défi ; au contraire, on devrait s'équiper de compositions générales qui puissent être adaptées à toute sorte de comédie » (Perrucci, 1699 : 101-103).

Le geste théorique fondateur opéré par Perrucci mérite trois remarques rapides. D'une part, relevons que l'improvisation – même si elle imprègne nos gestes les plus quotidiens – commence par être pensée comme telle sur les scènes de spectacle (plutôt que dans les champs, les ateliers ou les boutiques de commerce). C'est une chose de concevoir son comportement au fil de son émergence au sein de circonstances toujours particulières. C'en est une autre de se soumettre aux regards d'autrui sans chercher à programmer les détails de la figure qu'on y jouera. Relevons d'autre part la coïncidence entre la temporalité de cette première théorisation du geste scénique d'improvisation et celle des premières grandes attaques que la modernité philosophique porte contre le dogme chrétien de la Providence divine (des libertins érudits lucrétiens aux Lumières radicales spinozistes). Relevons enfin que la revendication théorique de la nouveauté et de la vivacité supérieure de l'improvisation est hantée par un paradoxe constitutif : le traité de Perrucci a souvent été considéré comme marquant le déclin (et non l'essor) de la pratique de l'improvisation sur les scènes italiennes de la *commedia dell'arte*, son manuel tendant à standardiser cette pratique plurielle en l'alignant sur des usages normés et homogénéisés.

S'il est vrai que l'on ne s'improvise pas improvisateur du jour au lendemain, il est également vrai qu'on ne saurait non plus le devenir par la simple application studieuse de méthodes préméditées. *Improvister* relève d'un « art » qui, quoiqu'ayant une certaine part d'habitude voire d'automatisation, ne saurait se compter au rang des « arts mécaniques ». C'est une technique sans cesse appelée à se déborder elle-même, en direction d'un art de la surprise dont l'horizon est autant artistique qu'artisanal.

5° *Le risque, non le hasard*. L'apparente contradiction inhérente au fait de vouloir théoriser et standardiser une pratique se réclamant du jaillissement non-prémédité doit nous rendre suspicieux envers toute référence à la notion de « spontanéité » lorsqu'il s'agit d'improvisation. Loin de faire tout ce qui lui aura passé spontanément par la tête, le bon improvisateur est celui qui réussit à neutraliser la plupart de ce qui se serait imposé spontanément à lui, pour n'en garder que quelques éléments excentrés, qu'il parvient à élaborer au-delà de leur donné brut. L'expression latine *sponte sua* exprime une opération qui se fait « par son mouvement propre ». Elle ne garantit en rien que la spontanéité s'origine dans le sujet humain porteur de cette opération : ce qui s'exécute de façon spontanée se fait le plus souvent à *travers* nous, minimisant l'apport propre de notre subjectivité et de notre corporéité singulières.

Loin de se laisser emporter par un spontanéisme irréfléchi, l'improvisateur aguerris aura appris à filtrer le tout-venant de la spontanéité pour en tirer quelques pépites caractérisées par leur improbabilité. Comme l'a bien exprimé David P. Brown, reprenant une formule lancée par Laurence 'Butch' Morris, l'improvisation est « une affaire de risque, non de hasard » (Brown, 2006 : 128-129). Là où la notion de hasard nous plonge dans une posture passive et largement impuissante au sein d'un monde de rencontres aléatoires et incontrôlables, celle de risque en appelle à une attitude active de prudence, d'anticipation attentive et d'intelligence

tactique. Si le traité de Perrucci a pu marquer un certain déclin de la pratique improvisatrice, c'est qu'il réduisait la *commedia dell'arte* à des routines répétitives, formulaires, prédictibles et donc dénuées de tout risque. La leçon dépasse le cas particulier de ce seul genre théâtral : pour tous les arts de la scène, y compris celui de la scène politique, c'est se condamner à l'échec que de vouloir se protéger de tous les hasards imaginables – comme rêvent absurdement de le faire ceux qui prolongent indéfiniment un « état d'urgence » censé nous garantir contre « la menace terroriste ». La véritable maîtrise se mesure aux risques qu'elle sait prendre, non aux hasards dont elle ne saurait se protéger.

### **Improvisation vs. adaptation**

6° *Non-idiomaticité*. Si l'improvisation risquée diffère de la simple spontanéité face à un événement de hasard, la dimension innovatrice de l'improvisation doit être conçue comme autre chose que la simple capacité à dire quelque chose qui n'avait jamais été préalablement énoncé. Alors que chaque sujet parlant est spontanément conduit à émettre des phrases inédites, il faut développer des compétences bien plus particulières, et une attitude radicalement différente, pour être en mesure de produire des phrases poétiquement originales – qui non seulement rassemblent des mots jamais préalablement assemblés de cette façon (ce qui est banal), mais qui aient le pouvoir d'altérer la façon même dont nous percevons notre monde et notre langage (ce qui est le propre des gestes artistiques). Dans son ouvrage fondamental d'entretiens sur l'improvisation, le guitariste-théoricien Derek Bailey contrastait l'improvisation *idiomatique*, qui se cantonne à jouer à l'intérieur des normes et attentes typiques d'un certain genre musical, avec l'improvisation *non-idiomatique*, qui cherchait au contraire à défier les normes et attentes de tout genre préexistant, afin de forger sa propre grammaire au fil même de son invention :

L'improvisation idiomatique, de loin la plus répandue, est surtout liée à l'expression d'un langage musical [*idiom*] : 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 [*is not usually tied to representing an idiomatic identity*]. (Bailey, 1980 : 14)

Une distinction parallèle à celle-ci a été faite dans un domaine apparemment très différent, mais avec des implications directes sur nos questions présentes. Dans sa tentative pour définir sept piliers de la vie sous l'acronyme de PICERAS (*Program, Improvisation, Compartmentalization, Energy, Regeneration, Adaptability, Seclusion*), le biologiste Daniel E. Koshland a ressenti le besoin de souligner la différence entre la capacité à improviser et la simple capacité à s'adapter. Il définit de fait l'improvisation comme étant non-idiomatique : « dans la mesure où un système vivant va inévitablement être une petite partie du plus vaste univers au sein duquel il évolue, il ne va pas être capable de contrôler tous les changements et toutes les vicissitudes de son environnement, et il devra donc avoir un moyen d'altérer son propre programme ». Mais transformer son propre programme, modifier son propre langage, cela prend du temps et de l'effort. Or les rencontres, bonnes et mauvaises, que nous faisons dans le quotidien de notre existence requièrent fréquemment des réponses instantanées : « par exemple, un humain qui met sa main dans le feu ressent une expérience de douleur contre laquelle l'évolution peut certes exercer une sélection négative, mais l'individu, à son niveau, doit retirer instantanément sa main du feu s'il veut pouvoir continuer à vivre de façon appropriée par la suite ». À côté de l'improvisation, qui « est trop lente pour faire face aux nombreux dangers environnementaux auxquels est exposé un organisme vivant », Daniel

Koshland définit l'*adaptabilité* comme une réaction spontanée (instinctive, mécanique, pré-conditionnée) qui s'en tient au cadre du langage comportemental hérité.

Cette distinction se superpose aisément avec celle de Derek Bailey, lorsque le biologiste affirme que « l'improvisation est un mécanisme permettant de changer le programme fondamental, alors que l'adaptabilité apporte une réponse comportementale qui fait partie du programme lui-même. » (Koshland, 2002 : 2215-2216). Alors que l'improvisation idiomatique (ou l'adaptabilité) est une réponse comportementale qui respecte et renforce un programme préexistant, même lorsque celui-ci doit faire face à de l'inattendu, l'improvisation non-idiomatique consiste en une reprogrammation exécutée en temps réel, même si ce temps réel impose par lui-même des délais que les urgences de certaines situations ne sauraient tolérer du point de vue de l'individu agissant. L'adaptabilité prend du temps pour se mettre en place, nous maintient à l'intérieur de réponses préprogrammées, mais permet à celles-ci de surgir de façon quasiment instantanée ; l'improvisation autorise une réinvention constante des règles du jeu de la part de l'individu, mais ne peut se déployer que dans des situations relativement protégées, où les temps de réaction ne sont pas condamnés à couper au plus court.

7° *Une finalité commune*. Dans une discussion plus récente sur les différences séparant l'improvisation en art et l'adaptation en biologie, Wolfgang Raible a souligné un autre point essentiel (Raible, 2009 : 22-23). Au sein du paradigme actuellement dominant dans les sciences du vivant, l'adaptation n'a pas de finalité propre : elle n'est orientée par aucun *telos*, aucune intention supérieure, aucune valeur suprême, aucune vision anticipatrice – bref, aucune providence. Elle tâtonne à l'aveugle, pour s'engouffrer vers les passages de moindre résistance. L'improvisation musicale, au contraire, est difficilement concevable sans référence à une certaine visée commune : qu'un musicien improvise en solo ou au sein d'un collectif d'improvisateurs, ses gestes s'orientent en fonction d'un certain *telos*, plus ou moins précisément partagé entre les parties prenantes. Un quartet de free jazz se comporte d'une façon radicalement différente de ce que feraient ensemble un singe, un arbre fruitier, un ver et un virus dans une forêt tropicale. Le singe, l'arbre fruitier, le ver et le virus pourraient très bien entretenir des relations complexes d'interdépendance et d'évolutions adaptatives. Mais ils ne se comporteraient pas sur la base d'un sentiment commun de finalité partagée. Les musiciens réunis sur une même scène y arrivent chacun et chacune avec leur agenda individuel, leur style, leur phrasé, leur état d'esprit du moment, leurs soucis familiaux, leurs frustrations politiques, mais leur interaction est animée par un *telos* partagé (minimalement, plaire au public ; maximalement, créer une œuvre d'art inoubliable et/ou changer le monde). L'improvisation est donc dynamisée par une tension entre, d'une part, une *exploration ouverte*, qui peut être aussi imprévisible que la recombinaison chaotique dont se nourrit l'adaptation biologique et, d'autre part, une *téléologie*, qui oriente fortement la recombinaison en cours dans la direction d'une finalité commune.

On commence sans doute à voir plus clairement en quoi le paradigme des collectifs d'improvisation musicale peut servir de modèle pour mieux comprendre certaines propriétés fondamentales de nos collectifs politiques. Les sociétés humaines peuvent être considérées comme tramées par des superpositions de visées communes de diverses échelles, depuis la survie globale de l'espèce humaine sur la planète Terre jusqu'au désir singulier de telle artiste cherchant par tous les moyens à réaliser et à faire connaître son œuvre, en passant par les ouvriers syndiqués pour défendre leur emploi contre une décision de fermeture d'usine. Pour s'adapter à un environnement en transformations incessantes, ces collectifs superposés doivent constamment inventer, explorer et tester de nouvelles façons de vivre. Leur destin historique est donc directement lié à la consistance de leurs finalités communes ainsi qu'à leur capacité à inventer de nouvelles solutions. S'ils savaient par avance comment atteindre leur but commun, ils n'auraient pas besoin de prendre les risques de l'improvisation. C'est parce

que les procédures de survie ou de prospérité ne sont pas déjà écrites à l'avance (déjà « programmées »), qu'ils doivent recourir à l'improvisation – ce qui « les force à être libres », au sens où ils n'ont pas d'alternative à devoir utiliser leur liberté pour faire l'épreuve de nouvelles procédures risquées, parce que non-encore testées. Ces tâtonnements orientés par une finalité commune tendent bien entendu, en retour, à reconditionner celle-ci : les tournants et tournures particulières qu'aura exigés la mise en place de comportements inédits conduira les participants à préciser, redéfinir, voire réorienter leur visée originale.

Pendant des décennies, la philosophie politique (anglo-saxonne) nous a bassinés de l'opposition simpliste entre une démarche « socialiste », qui serait orientée par le choix fondamental d'une visée commune *substantielle* (l'idéal d'égalité), et une démarche « capitaliste », dont le grand mérite serait d'être purement *procédurale* (tout résultat ayant respecté les règles du jeu étant acceptable a priori). Aux échecs de la planification socialiste, l'idéologie néolibérale a rarement manqué d'opposer la supériorité de l'improvisation à laquelle sont condamnés les agents libres d'un marché libre. Or une telle dichotomie écrase ce qui fait la spécificité politique des improvisations collectives dont se nourrit la socialité humaine. Il est révélateur que les théoriciens néolibéraux aient été conduits à deux extrêmes également insatisfaisants pour rendre compte de nos comportements collaboratifs. Certains, minoritaires, ont dû modeler les sociétés humaines sur les sociétés d'abeilles ou de fourmis pour rendre compte de ce qui permettait aux groupes sociaux de tenir ensemble (c'est la dérive sociobiologiste). D'autres, majoritaires, ont dû postuler une rationalité inhérente à tout agent économique, qui lui permet de calculer (inconsciemment) son intérêt individuel à long terme même au milieu des situations les plus compliquées et les plus impénétrables (c'est la dérive des Prix Nobel de l'Université de Chicago). Dans le premier cas, une harmonie sociale est inscrite dans les prémisses de la théorie politique par l'analogie de la ruche ou de la fourmilière ; dans le second cas, la libre compétition suffit à rendre par magie chaque individu parfaitement clairvoyant, du seul fait de la pression qu'elle exerce en tout point du système.

Ce qui est dénié dans les deux cas, c'est la dynamique complexe par laquelle une superposition de visées communes partagées par différents groupes d'agents sociaux se trouvent constituer tout à la fois la source et le résultat de la façon dont s'improvisent nos différentes formes de collaboration. L'une des vertus principales des processus d'improvisation (musicale et autre) est précisément de mettre en jeu une aspiration commune qui n'est ni nécessairement (« naturellement ») donnée, ni purement abstraite (résultant d'un calcul de forces objectives parfaitement impersonnelles). Il faut vouloir ensemble jouer ensemble pour jouer ensemble – et c'est en jouant ensemble qu'on apprend à faire ensemble. L'ensemble est tout à la fois une précondition nécessaire de l'entreprise, et son résultat le plus précieux et le plus fragile. C'est cet ensemble éminemment problématique mais néanmoins fondateur que nous aident à penser les politiques improvisistes.

## **Diagonales et diagrammes**

8° *Diagonalité*. Les débats récemment suscités par la diffusion du *Manifeste pour une politique accélérationniste* ont relancé un vieux serpent de mer de l'activisme politique. Comment une politique à vocation émancipatrice peut-elle justifier d'imposer des structures de pouvoir verticalisées au nom de l'instauration d'une société plus égalitaire ? Ne faut-il pas commencer par mettre en pratique l'horizontalité au sein même des organisations politiques, dès lors qu'on en fait l'idéal à instaurer au sein de la vie sociale ? Le pavé dans la mare lancé par les accélérationnistes accuse les mouvements radicaux des dernières décennies d'avoir trop sacrifié au culte de l'horizontalité, et de s'être ainsi condamnés à une paralysie et à une impuissance dommageables. Toute action effective, et surtout toute action à grande échelle, requiert certaines chaînes de commandement, dont la verticalité est le prix à payer pour faire

passer l'action politique à une vitesse supérieure (Srnicek & Williams, 2013). Ici aussi, toutefois, les pratiques improvisistes ont de quoi nous aider à dépasser les apories trop classiques de la théorie politique.

Comme on l'a déjà vu à travers Andrea Perrucci dès 1699, « ce n'est pas en rejetant complètement tout matériel écrit qu'on va faire face au défi » de l'improvisation. De même, et de façon intimement liée, ce n'est pas en rejetant complètement toute forme de hiérarchie qu'un collectif parviendra à maximiser sa « liberté ». La plupart des formes concrètes d'improvisation incluent dans leur structure certains aspects d'inégalité (plus ou moins temporaire) entre leurs différents participants : davantage de volume sonore ou de visibilité est donné au soliste durant son solo ; l'un des membres du groupe a rédigé une série de thèmes ou un cadre compositionnel auxquels les autres participants soumettent volontairement leur créativité ; l'un des musiciens occupe une place de chef qui lui permet de diriger l'intervention des autres selon un ensemble de signaux prédéfinis. Lawrence 'Butch' Morris est sans doute celui qui a le mieux décrit et illustré un mode de *conduction* destiné à organiser l'improvisation musicale de façon à la fois verticalement organisée et horizontalement participative.

Il décrit la « conduction » (*conducted interpretation/improvisation*) comme « un vocabulaire de gestes et de signes idéographiques activés pour modifier ou construire un arrangement ou une composition musicale en temps réel », généralement à l'intérieur d'une situation assez classique où un conducteur « dirige » un ensemble de musiciens tournant régulièrement leur regard vers lui pour en obtenir des instructions. La visée commune affirmée par Lawrence 'Butch' Morris indique clairement que la supériorité verticale attribuée au conducteur a pour but d'augmenter en parallèle la singularisation de chaque participant et la consistance de l'ensemble qu'il forme avec les autres. En écho remarquable avec la philosophie politique articulée par Antonio Negri et Michael Hardt dans leur trilogie *Empire, Multitude, Commonwealth* (voir à ce propos Pierrepont 2011 & 2015 ; Lewis, 2008), la conduction a pour vocation simultanée « d'élever les talents expressifs et les capacités interprétatives *de l'ensemble* » et « d'engager chaque musicien dans un système de production musicale qui se nourrisse *de sa personnalité, de son histoire et de ses compétences uniques* ». En aidant les participants à « surmonter les limites artistiques sur lesquelles ils butaient jusqu'alors », la relation verticale de conduction espère « étendre la palette intellectuelle de l'individu et du collectif en travaillant sur les processus de prise de décision » : « la conduction est l'art d'« environner », elle est l'organisation des choses qui nous entourent, des conditions, des influences. C'est une technique de capture et de découverte des informations sonores, de leurs structures et substructures, de leur signification, de leurs implications et de leur expression (telles que nous les construisons ensemble et nous construisons avec elles) » (Morris, s.d., : s.p., mes italiques).

Ces citations illustrent à merveille à quel point un discours inspiré par la pratique de l'improvisation collective transforme la contradiction stérile entre horizontalité égalitaire et verticalité hiérarchique en une dynamique féconde fondée sur les vertus de la *diagonale*. Le conducteur théorisé par Morris constitue l'un des pôles de cette diagonale, en occupant une position clairement identifiée comme supérieure et extérieure au reste des musiciens. Les collectifs d'improvisation libre (*free improv*) qui se font un point d'honneur de n'avoir convenu à l'avance d'aucun matériel thématique ni d'aucune règle du jeu prédéfinis constituent l'autre pôle de cette même diagonale. L'immense majorité des pratiques concrètes d'improvisation se situent quelque part entre les deux, modulant à chaque fois de façon différente le mix de stimulation et de retenue, de surprise et de reconditionnement, propre à chaque formation particulière. Dans aucun de ces cas, toutefois, il ne s'agit d'une opposition simple entre contrainte et liberté, tyrannie ou démocratie, collectivité et individualité, écriture ou improvisation : la diagonale traverse et reconfigure de l'intérieur ces oppositions réifiées,



parce qu'ici encore, l'ensemble d'improvisateurs n'oppose jamais simplement l'individu à l'organisation. L'un et l'autre émanent d'un *commun* – visée commune, pratiques communes, besoins communs – qui tout à la fois préexiste à leur rencontre et en constitue l'horizon idéal. C'est ce commun que parcourent en divers sens les modulations opérées par chaque ensemble d'improvisateurs le long de la diagonale : c'est en raffinant au plus vif « la personnalité, l'histoire et les compétences uniques » de chaque musicienne que s'élèvent « les talents expressifs et les capacités interprétatives *de l'ensemble* » – et cela en aidant chacune à « surmonter les limites artistiques sur lesquelles elle butait jusqu'alors ». « L'art d'« environner » », « l'organisation des choses qui nous entourent, des conditions, des influences » dont Morris fait le cœur de la conduction indiquent bien qu'il s'agit ici d'une opérativité proprement *écologique* : la diagonale permet d'agir non tant sur des individus ou sur des collectifs que sur les *milieux* qui les constituent et qu'ils constituent à leur tour, ensemble et indissociablement.

9° *Diagrammes*. Le dernier outil de l'improvisiste que j'évoquerai ici peut s'illustrer par le travail accompli depuis une cinquantaine d'années par Anthony Braxton (1945- ). Les centaines de compositions accumulées au fil des ans portent toutes un numéro d'opus, mais elles ont aussi très rapidement pris la forme visuelle de diagrammes dont les propriétés ont évolué selon les différentes phases explorées par le musicien<sup>1</sup>. À mi-chemin entre un titre graphique (à vocation référentielle) et une sorte de condensé de la partition (à vocation représentative), ces diagrammes manifestent au mieux le statut de déclencheur, d'orientateur, de structurateur et de stimulateur que peut jouer l'élément de composition au sein d'un ensemble d'improvisateurs. Au-delà du cas particulier d'Anthony Braxton, nombreux sont les musiciens marquants de la scène d'improvisation des dernières décennies qui y ont inséré leur propre forme de diagrammes. Les cellules mélodico-rythmiques à partir desquelles Cecil Taylor conçoit ses formes longues, les jongleries harmolodiques d'Ornette Coleman, les jeux de cartes expérimentés par John Zorn, les permutations rythmiques imaginées par Steve Coleman, ou les nodules compositionnels imaginés par Benoît Delbecq ne sont que les plus connues de ces structurations diagrammatiques. D'autres s'appuient sur des emprunts littéraires pour renouveler le phrasé de leur univers musical en y important des éléments prosodiques puisés chez Samuel Beckett ou David Mamet, comme Scott Fields, ou chez Vladimir Nabokov, comme Marc Ducret.

Les diagrammes incarnent ainsi des inventions formelles, impulsées et nourries par un sentiment individuel et collectif de finalité commune, capables de canaliser et d'organiser la puissance d'une multitude de singularités à travers un geste explicite de régulation, de façon à relever un quadruple défi : a) générer leur propre langage local qui pousse spontanément les participants à explorer des territoires non-idiomatiques ; b) augmenter la singularité des participants en les aidant à prendre des risques et à « surmonter les limites artistiques sur lesquelles ils butaient jusqu'alors » ; c) « étendre la palette intellectuelle de l'individu et du collectif en travaillant sur les processus de prise de décision » ; et d) réussir à accomplir tout cela sans devoir recourir à un appareil de pouvoir destiné à imposer une obéissance ou à réguler les interactions des participants – contrairement au modèle de la conduction, dont la dynamique repose sur les épaules d'un conducteur. En d'autres termes, les diagrammes constituent un opérateur miraculeux capable d'augmenter la puissance (*potentia*) d'une multitude sans y générer des positions de pouvoir (*potestas*). Au sein de l'espace artificiel<sup>2</sup>, à la fois très abstrait et résolument sensible, généré (ou « environné ») par le diagramme, les

---

<sup>1</sup> David P. Brown a bien analysé les vertus exemplaires des diagrammes d'Anthony Braxton (2006 : 119-132). D'excellentes descriptions s'en trouvent aussi dans Graham Lock (1988 : 167-174, 257-264, 321-331).

<sup>2</sup> Les diagrammes fonctionnent ainsi comme les « grues » (d'invention humaine) que Daniel Dennett souhaite voir se substituer aux « crochets célestes » dans son article « The Baldwin Effect: a Crane, not a Skyhook » (2003).

agents individuels trouvent un moyen de faire l'expérience collective de leur puissance d'agir ensemble sans qu'aucun d'eux ne se trouve nécessairement en position de supériorité structurelle pendant que l'interaction a lieu.

On le voit, il ne s'agit nullement d'opposer de façon rigide improvisation et programmation. Comme son nom le trahit clairement, le diagramme est bel et bien une forme d'écriture. Il écrit par avance ce qui se jouera. Mais il l'écrit de façon à favoriser le jeu qui poussera le geste d'écriture au-delà de ce qui le fixe en une forme abstraite. Il utilise au contraire la puissance propre de cette abstraction pour redynamiser le geste vivant depuis l'intérieur, en lui permettant de s'élever au-dessus de la répétition qui menace toute spontanéité. La modernité ne saurait s'arrêter d'écrire ni de programmer. Les collectifs d'improvisateurs lui apprennent à *diagrammer* : à écrire des diagonales qui relancent notre intelligence collective (*inter-legere*) dans des explorations toujours nouvelles de ce qui nous fait tenir ensemble dans ce qui se tient entre nous.

### **Politiques post-darwinistes?**

Si les neuf traits passés en revue dans les pages précédentes contribuent bien à esquisser des politiques improvisées, en quoi celles-ci se distinguent-elles des paradigmes qui dominent actuellement nos cirques électoraux ? Une partie de la réponse à cette question a déjà été donnée chemin faisant, au fil des paragraphes précédents. Ni une planification rigide, ni un spontanéisme désorienté ne sauraient être à la hauteur des défis du présent, c'est une banalité que de le rappeler – et pourtant c'est bien entre les dogmes rassis de vieilles recettes éculées (« l'austérité » de l'idéologie économiste) et la réactivité pavlovienne des souverainismes xénophobes (l'« identité nationale » des anciennes et nouvelles droites) qu'ont oscillé les débats récents. Les vertus politiques de la réflexion sur les conditions de l'improvisation musicale tiennent pourtant à bien autre chose qu'à la neutralisation facile de l'opposition entre le programmé et le spontané. Elles tiennent plus fondamentalement au besoin de repenser les multiples couches de commun qui font tenir ensemble ce que nos théories socio-politiques ont trop longtemps opposé de façon binaire : d'un côté, l'individu renvoyé à ses problèmes de psychologie ; de l'autre, le collectif pris en charge par l'analyse sociologique. L'improvisation, on l'a vu, est d'abord affaire de milieux, de conditionnements réciproques et de visées communes.

Mais c'est encore sur un autre plan que l'originalité et la force des politiques improvisées nous aident à nous détacher plus radicalement des préjugés qui vicient depuis trop longtemps nos conceptions communes des rapports inter-humains. Trente ans de néolibéralisme triomphant ont fini par faire passer pour une évidence le dogme des effets salutaires des dynamiques compétitives. C'est toute la logique ubiquitaire de l'évaluation qui a désormais pris en charge ce dogme voulant que chaque partie du tissu social n'ait de droit à l'existence que dans la mesure où elle démontre, sinon son « excellence », du moins sa « compétitivité » : sa capacité à être aussi performante que celles auxquelles on l'aura comparée à grands renforts de *benchmarking*. Or tout ceci se justifie (tacitement) à partir d'une référence (implicite) à une conception néo-darwinienne de la survie des espèces : n'aurait la puissance (c'est-à-dire le droit effectif) de survivre au sein de la nature que ce qui pourrait résister à la constante pression compétitive exercée sur tous les milieux par la lutte (à mort) pour des ressources limitées.

Comme j'ai eu l'occasion de le souligner en passant, l'idéologie néolibérale du « nouvel esprit du capitalisme » ne s'est pas privée d'aller puiser ses éléments de langage dans le vocabulaire de l'improvisation musicale. L'artiste-musicien participant à une multiplicité de « projets » parallèles, modulant ses horaires de travail et ses fonctions productives selon les

nécessités propres à chacun d'eux, a pu apparaître comme un parangon du petit-entrepreneur-de-soi que le néolibéralisme veut nous faire voir en chacun de nous. Savoir « retomber sur ses pieds » (après une occasionnelle fausse note comme après un licenciement), savoir alternativement diriger une équipe et collaborer à égalité, savoir mettre à profit la libre inventivité de chacun (sans l'enfermer dans des programmations trop rigides), tout cela fait partie de la vulgate que les écoles de commerce enseignent quotidiennement sous la rubrique du *Leadership*.

Et pourtant quelque chose, au cœur de l'expérience de l'improvisation musicale, paraît devoir résister obstinément à cette réappropriation néolibérale. Je l'exprimerais en disant que les politiques improvisistes sont fondamentalement *post-darwinistes*. Ce n'est qu'au prix d'une terrible hallucination collective que nous avons réussi à nous convaincre que les sociétés humaines étaient le lieu d'une compétition à mort entre rivaux ne survivant que les uns aux dépens des autres. Alors que les situations dans lesquelles des individus entrent en compétition exclusive entre eux ne relèvent que de très rares exceptions dans nos pratiques sociales effectives, l'idéologie néolibérale en a fait la norme à partir de laquelle nous nous trouvons sommés de réorganiser tous les pans de notre socialité. Ce que fait sentir à l'évidence toute performance collective de musique improvisée – sauf dans quelques cas rarissimes où l'expérience tourne au plus mal – c'est au contraire à quel point la compétition, si elle apparaît, est seconde et dérivée par rapport à cette vérité première et proprement fondatrice qu'est la collaboration. Nous ne pouvons entrer en rivalité, en tant qu'humains, que dans la mesure où nous aurons préalablement conspiré à construire un monde commun. Hormis des circonstances parfaitement exceptionnelles, les improvisateurs ne jouent pas pour assurer leur survie au sein d'une compétition condamnant les vaincus à disparaître. Contrairement au modèle néo-darwinien, ils ne jouent pas pour échapper à une mort qui éliminera leurs rivaux malheureux : ils jouent pour faire ensemble quelque chose dont nous nous trouverons tous plus riches ensemble.

L'*improvement* de l'improvisation tient à cela : nous trouvons tous à y gagner ensemble, sans qu'aucun rival n'ait rien à y perdre. Les ânes de la Cour des comptes ou les requins fraîchement diplômés des cours de marketing auront beau nous expliquer que les budgets des ménages ne sont pas extensibles à l'infini, et que l'argent dépensé sur un CD de Tim Berne ne pourra pas rentrer dans les coffres de Gerry Hemingway. La vérité d'évidence, sentie par quiconque fréquente quelque peu ce milieu – et cela malgré la misère honteuse à laquelle ont été condamnée des dizaines de créateurs du plus grand génie – c'est que Tim Berne, Gerry Hemingway, Derek Bailey, Lawrence 'Butch' Morris, Anthony Braxton, Cecil Taylor, Ornette Coleman, Misha Mengelberg, William Parker, Bernard Lubat, John Zorn, Steve Coleman, Marilyn Crispell, Amy Denio, Otomo Yoshihide, Benoît Delbecq, Scott Fields, Marc Ducret, Alban Darche, Mary Halvorson, Julien Desprez ou Romain Dugelay sont les vecteurs d'un mouvement d'expansion collective qui n'a strictement rien à voir avec les rapports de compétition pour la survie postulés par le modèle darwinien. Apprendre à regarder nos réalités sociales à travers le prisme des politiques improvisistes plutôt qu'à travers celui de la rivalité compétitive : voilà peut-être l'une des clés qui décidera de notre avenir en tant qu'espèce...

## Références

Bailey (Derek), *L'improvisation. Sa nature et sa pratique dans la musique* (1980), Paris, Outre Mesure, 1999.

- Brown (David P.), *Noise Orders. Jazz, Improvisation, and Architecture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006.
- Dennett (Daniel ), « The Baldwin Effect: a Crane, not a Skyhook » (2003), in B.H. Weber and D.J. Depew (eds.), *Evolution and Learning : The Baldwin Effect Reconsidered*, Cambridge, MA, MIT Press, 2003, pp. 60-79.
- Koshland (Daniel E.), « The Seven Pillars of Life », *Science*, March 22, 2002, vol. 295, no. 5563 (disponible sur at <http://www.sciencemag.org/content/295/5563/2215.full>).
- Lewis (George E.), *A Power Stronger than Itself. The AACM and American Experimental Music*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.
- Lock (Graham), *Forces in Motion. The Music and Thoughts of Anthony Braxton*, New York, Da Capo Press, 1988.
- Morris (Lawrence ‘Butch’), *Introduction to Conduction Workshops*, <http://www.conduction.us/Workshops.pdf> (sans date, consulté le 30 mars 2011).
- Negri (Antonio) & Hardt (Michael), *Empire*, Paris, Exils, 2001.  
 — , *Multitude*, Paris, La Découverte, 2004.  
 — , *Commonwealth* (2011), Paris, Folio, 2014.
- Perrucci (Andrea), *A Treatise on Acting, from Memory and by Improvisation* (1699), bilingual edition translated and edited by Francesco Cotticelli et al., Lanhan, The Scarecrow Press, 2008.
- Pierrepoint (Alexandre), « Musique Multiple de », *Multitudes* 45 (2011), p. 89-94.  
 — , *La Nuée. L’AACM, un jeu de société musicale*, Marseille, éditions Parenthèses, 2015.
- Raible (Wolfgang), « Adaptation aus kultur- und lebenswissenschaftlicher Perspektive – ist Improvisation ein in diesem Zusammenhang brauchbarer Begriff? » in Maximilian Gröne et al., *Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven*, Freiburg: Rombach Verlag, 2009.
- Shaw (Patricia), « Introduction: Working Live » in Patricia Shaw and Ralph Stacey (ed.), *Experiencing Risk, Spontaneity and Improvisation in Organizational Change*, London: Routledge, 2006.
- Srnicek (Nick ) & Williams (Alex), « Manifeste pour une politique accélérationniste » (2013), *Multitudes*, n° 56 (2014), republié dans Laurent de Sutter (éd.), *Accélérer !*, Paris, PUF, 2016.