



HAL
open science

L'INDIVIDU M COMPOSE PAR LE MUSICIEN ET SON INSTRUMENT : EVAN PARKER

Nicolas Souchal

► **To cite this version:**

Nicolas Souchal. L'INDIVIDU M COMPOSE PAR LE MUSICIEN ET SON INSTRUMENT : EVAN PARKER. n° 123, 2020, pp 34 à 39. hal-04369521

HAL Id: hal-04369521

<https://hal.science/hal-04369521>

Submitted on 2 Jan 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

L'INDIVIDU M COMPOSE PAR LE MUSICIEN ET SON INSTRUMENT : EVAN PARKER

Par Nicolas Souchal

Revue & Corrigée, n°123, mars 2020

[Né en 1979, Nicolas Souchal est trompettiste. De formation jazzistique, sa démarche ces dernières années se veut peut-être plus nettement exploratrice, qu'il s'agisse de confronter l'acoustique de son instrument à l'électronique de Diemo Schwarz ou Jean-Marc Foussat, ou d'expérimenter, avec le quintet El Memorioso (Camarasa/Chamla/Coutureau/Pontvianne/Souchal), le fait d'improviser puis de rejouer une, deux, trois et jusqu'à quatre fois, de mémoire, l'improvisation « matrice » : en témoigne l'enregistrement Cinq Formes du temps, sorti en 2019 sur le label Musique en Friche. Deux autres de ses récentes réalisations discographiques sont chroniquées dans les pages qui suivent cet article.]

Ce texte est issu d'un mémoire de recherche en musicologie intitulé « Approche spinoziste de musiciens improvisateurs : Evan Parker, George Lewis, Jean-Luc Cappozzo », réalisé sous la direction d'Alvaro Oviedo et présenté à l'Université de Paris 8 en 2018. Je m'y proposais de mettre en relation la pensée du philosophe Spinoza avec les pratiques, productions et discours de musiciens improvisateurs, notamment au travers de la conception spinoziste de l'individu, laquelle, selon Charles Ramond, « se rapproche de celle du sens commun, en ce que les individus y sont considérés comme des composés, pourvus d'une unité de composition qui permet de les distinguer les uns des autres et assure leur permanence malgré les variations qui peuvent intervenir entre eux. Elle s'en distingue grandement, cependant, en ce que les individus y sont également considérés comme les composants d'autres individus. »¹

La première partie du mémoire pose M, défini comme l'individu formé par le musicien et l'instrument, et s'attache au cas particulier d'Evan Parker et de son saxophone. D'abord, sa conception du saxophone comme instrument de connaissance est mise en relation avec la théorie de la connaissance de Spinoza ainsi qu'avec des notions de psychologie cognitive ; puis sa méthode instrumentale est qualifiée comme régressive et synthétique ; et enfin son travail en solo, enregistré sur le disque *Monoceros*, est analysé comme présentant deux traits caractéristiques de la pensée de Spinoza : l'immanence et la continuité.

*

Puissance cognitive de M, vers les marges du connu

« Ces derniers temps, le saxophone m'est plutôt apparu comme un instrument d'investigation biologique : il me permet d'étudier et d'accroître le contrôle de mon audition et des mécanismes moteurs de mon système musculaire et osseux ; l'amélioration de leur fonctionnement m'a beaucoup donné à réfléchir ».

Evan Parker²

Evan Parker est un saxophoniste né en 1944 au Royaume-Uni, actif dès les années 60 dans la mouvance du *free jazz* européen, puis dans le champ des musiques improvisées³. Alors âgé de 48 ans, dans le cadre d'une allocution introduisant une série de concerts, il indique donc que le saxophone est pour lui « plutôt » un instrument d'investigation, d'étude et d'accroissement de certaines aptitudes corporelles. Autrement dit, la pratique instrumentale est vectrice de connaissance du corps du musicien, ainsi que d'effectuation de ses potentialités. Dans cette perspective, l'individu M, composé par les deux individus que sont le musicien et l'instrument, est capable d'une plus grande puissance de connaître et d'agir que les puissances respectives dont sont capables les deux individus. L'effectuation de cette puissance est alors l'objectif premier de

la pratique instrumentale, en tant qu'effort quotidien tendant à construire une composition instrumentiste/instrument qui soit joyeuse et prolifique.

Dans plusieurs entretiens et documentaires, Evan Parker explicite la dimension cognitive de sa méthode instrumentale. Pour lui, l'instrument a une *volonté* propre, pouvant par moments être composée avec celle de l'instrumentiste. L'action de ce dernier consiste pour une part dans le contrôle, et pour une autre part dans la sensibilité au retour (*feedback*) généré par l'instrument. La perte de contrôle, usuellement qualifiée d'erreur, donne pour Parker l'opportunité d'un apprentissage supplémentaire :

« Vous vous attellez à cet instrument et il vous enseigne autant que ce que vous lui dites de faire. Vous êtes donc sensible à la manière dont il répond à vos efforts pour le contrôler. En l'écoutant, lui, et aussi la manière dont il vous donne un retour, vous apprenez à mieux le contrôler : c'est donc un processus très dynamique et très sensible. Et l'instrument semble en même temps vous donner des informations supplémentaires. Donc [il y a] des choses que vous avez sous votre contrôle, mais de temps en temps quelque chose va mal tourner, vous allez perdre le contrôle. À ce moment-là, l'opportunité vous est donnée d'apprendre une nouvelle chose que l'instrument peut faire. Puis progressivement, vous découvrez la nature de l'instrument, et sa volonté par rapport à son destin. Ça sonne un peu mystique, mais disons que le saxophone a un destin, une volonté, un ensemble d'intentions dans sa relation avec vous, et vous commencez à trouver difficile de vous distinguer et de distinguer vos intentions des intentions de l'instrument – ou disons que moi, j'ai trouvé difficile de le faire. »⁴

Notons qu'il évoque ici une volonté propre, un destin de l'instrument, ainsi que des intentions qui se composent avec celles de l'instrumentiste, jusqu'au point qu'il devient difficile de faire la distinction. Animisme ?... En tout cas, de ce processus cognitif opérant dans le jeu instrumental, il propose ensuite une représentation circulaire, constituée d'un disque central figurant l'activité sous contrôle du musicien, et d'un *halo*, à la périphérie ou à la *marge* de ce disque, représentant des éléments sonores peu contrôlés, inconnus, porteurs de nouvelles possibilités. L'écoute attentive est un élément fondamental de la découverte de ces possibilités, elle permet qu'affleure un inconscient du jeu instrumental, par opposition au conscient de la partie contrôlée de ce jeu :

« Donc il est nécessaire d'écouter attentivement ce qui se passe quand vous essayez de faire des choses, parce qu'usuellement, à la marge de ce que vous produisez, il y a quelque chose que vous ne contrôlez pas vraiment ; il y a une chose centrale que vous contrôlez pleinement, et une sorte de halo de possibilités suggérées qui arrivent avec la chose centrale que vous contrôlez, que ce soit un souffle qui s'échappe sur le côté de l'embouchure, ou un *overtone* que vous pourriez jouer plus fort, ou encore un bruit de clé que vous ne pouvez pas éviter. »⁵

Cette pratique instrumentale cognitive montre deux caractéristiques proches de la pensée de Spinoza. Premièrement, elle postule un inconnu du corps, appréhendable aux marges du champ de la conscience. Deuxièmement, l'activité principale de l'esprit, ou de l'âme, consiste principalement en une écoute sensible du processus corporel de M, et seulement dans une moindre mesure, en une détermination du corps par l'esprit, en l'exercice d'un contrôle sur lui. Ces deux principes, inconnu corporel et minoration de la détermination du corps par l'esprit, sont affirmés par Spinoza dans deux passages du début de la troisième partie de *L'Éthique*, qui traite de l'origine et de la nature des affections :

« Personne, il est vrai, n'a jusqu'à présent déterminé ce que peut le Corps, c'est-à-dire l'expérience n'a enseigné à personne jusqu'à présent ce que, par les seules lois

de la Nature considérée en tant seulement que corporelle, le Corps peut faire et ce qu'il ne peut pas faire à moins d'être déterminé par l'Âme. Personne en effet ne connaît si exactement la structure du Corps qu'il ait pu en expliquer toutes les fonctions, pour ne rien dire ici de ce que l'on observe maintes fois dans les bêtes qui dépasse de beaucoup la sagacité humaine, et de ce que font très souvent les somnambules pendant le sommeil qu'ils n'oseraient pas pendant la veille, et cela montre assez que le Corps peut, par les seules lois de sa nature, beaucoup de choses qui causent à son Âme de l'étonnement. »⁶

« Ceux qui ont écrit sur les Affections et la conduite de la vie humaine semblent, pour la plupart, traiter non de choses naturelles qui suivent les lois communes de la Nature mais de choses qui sont hors de la Nature. En vérité, on dirait qu'ils conçoivent l'homme dans la Nature comme un empire dans un empire. Ils croient, en effet, que l'homme trouble l'ordre de la Nature plutôt qu'il ne le suit, qu'il a sur ses propres actions un pouvoir absolu, et ne tire que de lui-même sa détermination. »⁷

Dans la première citation, l'inconnu du corps est mis en avant, et illustré par l'exemple de corps animaux qui montrent des gestes dépassant notre entendement, et par celui des somnambules qui font pendant le sommeil des gestes inconnus et impossibles à l'état de veille. Dans le second passage, Spinoza s'attaque à ceux qui considèrent l'humain comme un empire dans l'empire qu'est la Nature, qui le dotent d'un libre arbitre lui permettant d'avoir un pouvoir sur ses actes. Pour lui, au contraire, l'humain est une part de la Nature, une modalité déterminée, comme toute autre modalité, par des causes extérieures sur lesquelles les décrets de l'âme n'ont que peu ou pas de pouvoir. Evan Parker acquiesce à cette conception lorsqu'il inclut dans son travail instrumental des connaissances en neurologie cérébrale, qui montrent que le cerveau n'est pas le siège d'une volonté dominant le corps, mais est lui-même une partie de ce corps, déterminée par sa constitution propre et par les causes extérieures :

« Depuis que, grâce aux travaux de Shah, Ornstein, Edwards et quelques autres, je me suis familiarisé avec les notions de bipartition gauche/droite et de spécialisation des hémisphères cérébraux, j'ai quelques éléments de réponse sur les mécanismes à l'œuvre : au début d'une improvisation, les fonctions de l'hémisphère gauche prédominent avant que, si tout se passe bien, les commandes ne soient progressivement prises par l'hémisphère droit. Dans ce scénario, des choses qui seraient irréalisables à "froid" deviennent physiquement possibles. »⁸

Accepter et accompagner le processus neurologique selon lequel la part volontaire et « contrôlante » de l'activité cérébrale (hémisphère gauche) laisse progressivement la place à une part plus automatique ou intuitive (hémisphère droit), c'est là un exemple de minoration du supposé pouvoir de l'esprit sur le corps.

A ce point de ma réflexion, il est nécessaire de mesurer les limites de ces rapprochements et analogies entre la conception parkerienne de la pratique instrumentale et la conception spinoziste des affections, notamment en ce qui concerne le rapport entre corps et âme ou esprit. En effet, pour Spinoza le rapport entre corps et âme est le suivant :

« Ni le Corps ne peut déterminer l'Âme à penser, ni l'Âme, le Corps au mouvement ou au repos ou à quelque autre manière d'être que ce soit (s'il en est quelque autre). »⁹

La démonstration de cette proposition est basée sur une proposition précédente selon laquelle le corps et l'âme sont *deux expressions simultanées et équivalentes* du même individu, l'une dans l'attribut « étendue », et l'autre dans l'attribut « pensée ». Par conséquent, la pensée de Spinoza

réfuse l'idée que l'une de ces deux expressions puisse déterminer l'autre, la contrôler, exercer un pouvoir sur elle. La philosophie de Spinoza et la méthode instrumentale d'Evan Parker diffèrent donc en ce que l'une *nie toute détermination* de l'âme sur le corps et du corps sur l'âme, alors que l'autre, sans exprimer de considérations ontologiques, conçoit une *collaboration complémentaire* de ces deux entités. Mais toutes deux partagent le postulat d'un inconnu du corps corrélé à un inconscient de l'esprit, dont l'approche est favorisée, selon Evan Parker, par des facteurs comme la minoration du contrôle de l'esprit sur le corps, et le développement de l'aptitude à une écoute attentive.

Une fois ces distinctions établies, cette approche spinoziste de la démarche d'Evan Parker peut être développée en s'appuyant sur les sciences cognitives dites *non cartésiennes*. Dans un article publié en 2016, « The ghost in the music », David Borgo, saxophoniste, ethnomusicologue et enseignant à l'Université de San Diego (Californie), met en relation des écrits d'Evan Parker avec ceux de spécialistes en psychologie cognitive travaillant sur la notion d'*Extended Mind* (esprit étendu). Ces spécialistes déconstruisent la conception, d'après eux héritée de Descartes, selon laquelle la cognition serait un processus interne au cerveau, et construisent une conception mettant en jeu le corps humain et son environnement. David Borgo résume leur démarche :

« La compréhension conventionnelle de l'improvisation, au moins dans le champ de la psychologie, ressemble à cela : l'information, sous forme d'ondes sonores, affecte les sens (la perception) ; nous construisons une représentation interne de ce que nous entendons et de la façon dont nous désirons répondre ou nous engager (la cognition) ; et nous utilisons cela pour contrôler l'action (la motricité). [...] La philosophe Susan Hurley caractérise de manière amusante cette perspective : "L'esprit est une sorte de sandwich, et la cognition est la garniture". [*A contrario*], Herbert Simon, psychologue lauréat du prix Nobel, a comparé l'esprit humain à une paire de ciseaux dont une lame serait le cerveau, tandis que l'autre lame serait l'environnement spécifique dans lequel le cerveau opère. En filant la métaphore de Simon, si vous voulez comprendre la fonction de cognition, vous devez regarder les deux lames simultanément. »¹⁰

Selon la thèse de l'*Extended Mind*, la cognition n'est pas une fonction réceptionnant dans le cerveau les informations données par les sens, mais elle inclut des éléments qui sont au-delà de la frontière de l'organisme, de sorte que les ressources matérielles, biologiques et sémiotiques sont fonctionnellement intégrées dans un système cognitif étendu. David Borgo continue en décrivant une coordination, ou une composition, entre l'organisme humain et son environnement :

« Selon Richard Menary "Le but est d'expliquer pourquoi X et Y sont si bien coordonnés qu'ils fonctionnent ensemble en tant que Z, ce qui provoque de nouveaux comportements". Les chercheurs travaillant sur le concept *Extended Mind* partagent un intérêt pour l'étude de l'exercice actif de capacités cognitives dans le monde réel, et une hypothèse selon laquelle, en examinant ce qui est impliqué dans une activité cognitive particulière, on constate qu'elle implique, ou pourrait impliquer, des boucles causales qui s'étendent au-delà du corps de l'individu. »¹¹

Cette dernière citation est proche de la pensée de Spinoza, premièrement parce qu'elle se propose explicitement d'étudier pourquoi des compositions d'individus provoquent de nouveaux comportements, et deuxièmement parce qu'elle envisage, dans le processus cognitif, des boucles causales qui s'étendent au-delà de l'individu, ce qui est en cohérence avec la perspective spinoziste des affections, définies comme des images ou traces corporelles « dont les idées nous représentent les corps extérieurs comme nous étant présents [...], c'est-à-dire [...] dont les idées

enveloppent la nature de notre Corps et en même temps la nature présente d'un corps extérieur.
»¹²

Il est intéressant de noter que David Borgo inclut dans sa réflexion sur la cognition étendue la lutherie électronique et informatique, connectant ainsi son travail avec les recherches sur le post-humanisme et les *cyborgs*. Ainsi, il cite cette phrase du chercheur Andy Clark : « La question primordiale n'est pas de savoir comment nous sommes devenus post-humains, mais plutôt comment nous avons *toujours* été post-humains, ou si l'on préfère, cyborgs d'origine naturelle, ou contrôleurs opportunistes à composition non limitée »¹³. Cette perspective originale sur la figure du *cyborg* en atténue le caractère futuriste et l'intègre à la nature humaine. En l'adoptant, on peut considérer l'individu M composé par Evan Parker et son saxophone comme un *cyborg* sans électricité.

En conclusion, on a vu que l'approche spinoziste de la dimension cognitive de M chez Evan Parker a mis en évidence, d'abord, que cette dimension postule un inconnu du corps, ensuite, que la découverte de cet inconnu est favorisée par une minoration de la domination de l'esprit sur le corps et par une sensibilité aux moments de pertes de contrôle, et enfin que cette approche spinoziste résonne avec des conceptions récentes issues du champ de la psychologie cognitive, conceptions qui procèdent elles aussi par compositions d'individus, et qui conçoivent la cognition en incluant l'environnement de l'individu.

Méthode instrumentale régressive et synthétique

Avant d'aboutir à considérer le saxophone comme un instrument de connaissance, Evan Parker s'est engagé en 1974 dans un cheminement ayant pour objectif de « penser à l'élaboration complète d'un style personnel »¹⁴. Il mentionne un moment clé au cours de cette période de recherche :

« Le moment arriva où j'eus une révélation dont j'ai encore du mal à communiquer la force : on peut très bien envisager le saxophone comme un tube fermé qu'il s'agit d'ouvrir de différentes manières (de la même façon qu'on peut considérer qu'il s'agit d'un tube ouvert qu'il faut fermer). Bien que cette réflexion puisse passer pour une évidence, j'ai la conviction qu'elle fut une des clés les plus importantes de mon développement. »¹⁵

Evan Parker décrit ici une révélation concise et pratique, presque un truisme : on peut envisager le saxophone comme un tube fermé qu'il s'agit d'ouvrir de différentes manières. Il compare plus loin cette révélation à la découverte, par le saxophoniste Sigurd Rascher (1907-2001), du principe selon lequel « toutes les gammes majeures et mineures pouvaient être obtenues à partir des harmoniques des cinq notes les plus basses de l'instrument »¹⁶. Le principe de Rascher est *génétique*, en tant qu'à partir d'une base restreinte, constituée des cinq notes les plus basses de l'instrument, peuvent être générées, *via* les harmoniques associées, toutes les gammes majeures et mineures, et probablement d'autres gammes. Le principe révélé à Evan Parker est lui aussi *génétique*, en ce sens qu'il peut générer les mêmes gammes. Ce principe est même *génétique* à un degré supérieur à celui découvert par Sigurd Rascher, car parmi les différentes manières d'ouvrir le tube, en plus des doigtés générant les gammes, existent d'autres manières produisant d'autres sons, par exemple les doigtés dits factices, utilisés pour jouer des multiphoniques ou des micro-intervalles. Or cette définition *génétique*, par Evan Parker, de la pratique instrumentale de M est comparable à la définition *génétique*, par Spinoza, du cercle, dans le *Traité de la réforme de l'entendement* :

« Pour qu'une définition soit dite parfaite, elle devra exprimer l'essence intime de la chose et nous prendrons garde qu'à la place de cette essence, nous ne mettions certaines propriétés de la chose. [...] Si l'on définit [le cercle comme] une figure où

les lignes menées du centre à la circonférence sont égales, il n'est personne qui ne voie que cette définition n'exprime pas du tout l'essence du cercle, mais seulement une de ses propriétés. [...] Pour nous libérer de cette faute, il faudra observer dans la définition les règles suivantes :

I. S'il s'agit d'une chose créée, la définition devra, comme nous l'avons dit, comprendre en elle la cause prochaine. Par exemple, le cercle selon cette règle devrait être défini ainsi : une figure qui est décrite par une ligne quelconque dont une extrémité est fixe et l'autre mobile ; cette définition comprend clairement en elle la cause prochaine.

II. Le concept d'une chose, ou sa définition, doit être tel que toutes les propriétés de la chose puissent en être conclues, alors qu'on le considère seul, sans y joindre d'autres concepts, ainsi qu'on peut le voir dans cette définition du cercle ; car on en conclut clairement que toutes les lignes menées du centre à la circonférence sont égales. »¹⁷

Gilles Deleuze, dans *Spinoza philosophie pratique*, synthétise ce passage en distinguant la définition *spécifique*, qui exprime une propriété vérifiée par les points du cercle, d'une définition *génétique*, plus puissante, qui exprime la cause prochaine du cercle, et de laquelle toutes les propriétés du cercle peuvent être conclues :

« Nous pouvons [...] remplacer la définition spécifique d'une figure (par exemple le cercle comme lieu des points situés à égale distance d'un même point nommé centre) par une définition génétique (le cercle comme figure décrite par toute ligne dont une extrémité est fixe, et l'autre mobile : *Traité de la réforme*, 95-96). »¹⁸

Plus loin, passant du cas du cercle à celui de l'ontologie de la Substance, Deleuze cite le passage de *L'Éthique* au cours duquel Spinoza donne une définition génétique de la Substance comme cause de soi :

« Dans *L'Éthique*, on passe des idées de substances qualifiées chacune par un attribut, à l'idée de la substance unique ayant tous les attributs (I, 9 et 10), comme cause de soi (I, 11) et dont toutes les propriétés découlent (I, 16). La démarche est donc *régressive*, puisqu'elle va de la connaissance de la chose à la connaissance de la cause. Mais elle est *synthétique*, puisqu'on ne se contente pas de déterminer une propriété de la cause en fonction d'une propriété connue de l'effet, mais qu'on s'élève à une essence comme raison génétique de toutes les propriétés connaissables. »¹⁹

Même si le lecteur ne maîtrise pas les concepts spinoziens de substance et d'attribut, les deux qualifications attribuées par Deleuze à la démarche de Spinoza sont parlantes : *régressive* et *synthétique*. De manière analogique, les mêmes qualifications peuvent être attribuées à la méthode instrumentale d'Evan Parker : elle est régressive, en tant qu'elle va de la connaissance de la chose, à savoir la pratique instrumentale, vers la connaissance de la cause ; et elle est synthétique, en tant qu'elle s'élève en direction d'une essence, « un tube fermé qu'il s'agit d'ouvrir de différentes manières », comme raison génétique du plus grand nombre possible de propriétés connaissables de son jeu

Dans un texte récent d'Evan Parker publié par Robert Stillman²⁰, un élément supplémentaire apparaît concernant cette méthode instrumentale, c'est la notion de *saxophone in tune with itself* (saxophone accordé avec lui-même), abrégé en SITWI, et distingué du saxophone accordé pour offrir le meilleur compromis possible conforme au « la » 440 hz. Parker emploie cette notion en se basant sur le constat que, à partir d'un « fa # » joué comme partiel avec un doigté de « si » grave, les partiels suivants 8, 9, 10 etc. sont plus difficiles, voire impossibles à réaliser, à moins que le bec soit tiré jusqu'au point où l'instrument n'est plus « accordé avec lui-même ». Cette forme

d'involution de l'instrument participe de la démarche régressive, en ce qu'elle continue à aller vers la cause de la pratique instrumentale. Et elle atteint un degré synthétique supérieur car, en facilitant l'émission de partiels jusqu'alors injouables, elle s'élève plus près d'une essence comme raison génétique de toutes les propriétés connaissables.

On peut donc considérer que l'effort, dans l'éthique spinozienne de la connaissance, vers une idée adéquate exprimant sa cause, est l'équivalent de l'effort de l'individu M vers un geste instrumental juste, dans la mesure où un tel geste exprime sa cause sous forme d'une définition génétique, et révèle la puissance de connaître de M.

Monoceros, solo de M, image de l'immanence et de la continuité

La révélation de ce principe régressif et synthétique s'est produite au cours d'un cheminement de plusieurs années, principalement focalisé sur le travail en solo au saxophone soprano, qui a donné lieu à de nombreux concerts performances et à plusieurs disques, dont l'un est intitulé *Monoceros*²¹, du nom latin de la licorne, animal fantastique et mythique. Il donne une image évocatrice de M sous la forme d'un animal à la puissance surnaturelle, composé du corps de l'instrumentiste, et de son saxophone soprano figurant une corne.

Dans un entretien, Evan Parker décrit un moment à partir duquel ce travail en solo devient autonome, se suffit à lui-même, sans apport extérieur : « Il se nourrit lui-même [...]. Il se regarde lui-même et il disparaît dans sa propre bouche »²². Ce processus fonctionne alors selon une productivité désirante autonome. Au fur et à mesure que sont mis à jour des éléments du *halo inconnu* décrit précédemment, ces éléments sont agrégés au matériau connu : « Beaucoup de ces choses [du halo inconnu] sont ajoutées, c'est comme un processus qui consiste à ajouter quelque chose à ce qui est déjà là. [...] Cela a à voir avec la superposition d'un matériau que je ne connais pas sur du matériau que je connais »²³. On peut donc dire qu'on a affaire à un processus *autonome additif par strates* – et ce processus partage avec la pensée de Spinoza deux qualifications : *l'immanence* et la *continuité*.

On peut considérer *l'immanence* comme ayant parmi ses propriétés celle d'une existence qui reste intérieure à elle-même. Pour Spinoza, cette qualification s'applique à Dieu : « Dieu est cause immanente mais non transitive de toutes choses »²⁴, car « Tout ce qui est, est en Dieu et rien ne peut sans Dieu être ni être conçu »²⁵. Dans cette causalité immanente, Dieu, ou la cause, reste en soi pour produire ; et l'effet, ou le produit, reste dans la cause. Bien sûr, la pratique en solo d'Evan Parker n'est pas cause d'elle-même. Néanmoins elle donne une image de ce qu'est *l'immanence*. En effet, après qu'il a été extrait du travail général du saxophone, ce processus du travail en solo devient intérieur à lui-même, il se produit lui-même, « il se regarde lui-même et il disparaît dans sa propre bouche ». Sa productivité propre découle de la découverte d'éléments inconnus qui le constituent, et de leur addition au matériau déjà connu.

La *continuité* est une des caractéristiques de la construction de la connaissance dans le cheminement proposé par Spinoza. Dans ce cheminement, on n'observe pas de dialectique entre le vrai et le faux, mais plutôt un processus dans lequel le vrai vient prendre place à côté d'imagination, certes fausses, ou « confuses et mutilées », mais contenant un noyau de positivité, noyau qui continue d'exister une fois le vrai établi : « Rien de ce qu'une idée fautive a de positif n'est ôté par la présence du vrai, en tant que vrai »²⁶. Spinoza ainsi illustre cette proposition :

« Quand par exemple nous regardons le soleil, nous imaginons qu'il est distant de nous d'environ deux cents pieds ; en quoi nous nous trompons aussi longtemps que nous ignorons sa vraie distance ; mais, quand elle est connue, l'erreur certes est ôtée, mais non l'imagination, laquelle explique la nature du soleil en tant qu'elle affecte le corps ; et ainsi, bien que connaissant sa vraie distance, nous n'imaginerons pas moins qu'il est proche de nous. »²⁷

Ce noyau de positivité, existant dès la formation des premières idées, aussi fausses, confuses et mutilées soient-elles, constitue chez Spinoza l'élément de continuité entre le premier genre de connaissance, relevant des imaginations, le deuxième, relevant des idées vraies, et le troisième, relevant de la connaissance intuitive de Dieu. Cette continuité au sein du processus épistémologique spinozien est à comparer avec la continuité au sein du processus musical additif d'Evan Parker, qui voit les strates de matériau se superposer et coexister, sans les phénomènes de tension/opposition/résolution qui peuvent être induits, dans d'autres contextes musicaux, par l'introduction d'éléments nouveaux. En prenant l'exemple des *overtones*, ou sons harmoniques, comme matériau inconnu superposé au matériau connu des notes, Parker évoque les influences qui ont été à la source d'un tel processus :

« J'ai vécu l'expérience de l'écoute d'un joueur de sitar, et j'ai eu le sentiment que deux concerts avaient lieu simultanément : l'un était dans le registre normal du sitar et l'autre était dans les harmoniques, et le musicien était complètement conscient de ces deux choses, et jouait deux concerts en même temps. Je m'efforce de travailler un peu dans ce sens. »²⁸

*

Lorsqu'il a pris connaissance du texte ci-dessus, Evan Parker m'a fait part de ses réactions, en me précisant qu'il se considérait comme relativement ignorant de la philosophie de Spinoza. Par exemple, à propos des différents niveaux de composition d'individus et de l'immanence, il dit :

« Je voudrais préciser que je ne suis pas religieux. Mon point de vue est que l'Univers est construit de telle manière qu'il y a des forces à l'œuvre à tous les niveaux, offrant des choix. Je me demande si l'expression "Fractalité du Miraculeux" est une autre façon de décrire la Toute-Puissance ? »²⁹

Dès lors, si cette approche par Spinoza ne recouvre pas certaines des conceptions d'Evan Parker, qu'apporte-t-elle ? Elle permet de prendre en compte des éléments qui pourraient paraître anecdotiques, tels que les pertes de contrôles, ou encore ce truisme selon lequel peut très bien envisager le saxophone comme un tube fermé qu'il s'agit d'ouvrir de différentes manières, lequel se révèle être une clé puissante. Et elle intègre ces éléments dans une théorie fondée notamment sur l'attention au *feedback* instrumental, sur la minoration de la volonté et du libre arbitre, et sur une conception étendue de la cognition. Sans doute, elle projette aussi ses propres catégories, et force quelque peu le discours de Parker pour mettre en jeu les notions d'inconscient, d'animisme, ou encore d'immanence et d'élévation vers une essence synthétique. Mais pour autant, elle dénature peu le discours d'Evan Parker car, même s'il se déclare non religieux, il dit, par exemple, ne pas savoir parfois distinguer entre ses intentions et celles de son instrument, et dans un autre entretien consacré à l'improvisation en groupe, il déclare :

« Une conviction fondamentale pour moi est qu'une improvisation de groupe fonctionne en partie parce qu'il y a une compréhension télépathique et intuitive entre les musiciens. Dans les meilleurs moments se produisent des phénomènes psychologiques paranormaux. »³⁰

L'enjeu est donc que ces meilleurs moments adviennent, moments de compréhension intuitive, d'indistinction ou de communion entre un musicien et son instrument, ou bien entre musiciens d'un groupe. De tels moments existent aussi dans la pensée de Spinoza, décrits comme relevant d'une « communion intellectuelle encore presque inconsciente entre les parties éternelles de nos esprits »³¹. En somme, chez l'un comme chez l'autre, c'est la question de la communication des inconscients qui est envisagée³².

-
- ¹ Charles Ramond, *Le Vocabulaire de Spinoza*, Paris, éd. Ellipses, 1999, pp. 34-35.
- ² Evan Parker, *De Motu*, traduction Guillaume Tarche, Editions Lenka Lente, 2018.
- ³ Site officiel : <http://evanparker.com/>.
- ⁴ In Hopkins Phil dir., *Amplified Gesture*, DVD, prod. By David Sylvian, London: Opium (Arts) Ltd., 2009; traduction depuis l'anglais de mon fait.
- ⁵ *Ibid.*
- ⁶ Spinoza, *L'Éthique*, III, 2, scolie ; traduction Charles Appuhn, Flammarion, Paris, 1965, pp. 137-138.
- ⁷ *Ibid.*, III, introduction, p. 133.
- ⁸ Evan Parker, *op. cit.*
- ⁹ Spinoza, *op. cit.*, III, 2, p. 136.
- ¹⁰ David Borgo, "The ghost in the music", *The Oxford handbook of critical improvisation studies* (vol. 1), dir. George E. Lewis & Benjamin Piekut, Oxford University Press, 2016, p. 93; traduction depuis l'anglais de mon fait.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 94.
- ¹² Spinoza, *op. cit.*, III, 27, démonstration, p. 160.
- ¹³ David Borgo, *op. cit.*, p. 101; traduction depuis l'anglais de mon fait.
- ¹⁴ Evan Parker, *op. cit.*
- ¹⁵ *Ibid.*
- ¹⁶ *Ibid.*
- ¹⁷ Spinoza, *Traité de la réforme de l'entendement, Œuvres 1*, traduction Charles Appuhn, Paris, éd. Garnier Flammarion, 1964, chap. 95-96.
- ¹⁸ Gilles Deleuze, *Spinoza philosophie pratique*, Editions de Minuit, Paris, 1981/2003, p.67.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 116.
- ²⁰ In *Oscillate*, Compost and Height Editions (<https://wolfnotes.wordpress.com/2017/09/15/oscillate/>) ; le passage m'a été communiqué par Evan Parker.
- ²¹ Evan Parker, *Monoceros*, label Incus, 1978.
- ²² Evan Parker, interview par Martin Davidson, in *De Motu*.
- ²³ *Ibid.*
- ²⁴ Spinoza, *L'Éthique*, I, 18, p. 43.
- ²⁵ *Ibid.*, I, 15, p. 35.
- ²⁶ *Ibid.*, IV, 1, p. 221.
- ²⁷ *Ibid.*, p. 222.
- ²⁸ Evan Parker, interview par Martin Davidson, *op. cit.*
- ²⁹ Echanges épistolaires avec Evan Parker, traduction de mon fait.
- ³⁰ Evan Parker, entretien avec John Eyles, All About Jazz, 2003 (<https://www.allaboutjazz.com/evan-parker-by-john-eyles.php?pg=2>) ; traduction de mon fait.
- ³¹ Cf. Alexandre Matheron, *Individu et communauté chez Spinoza*, Paris, Editions de Minuit, 2003 (1988), p. 600.
- ³² Cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-OEdipe*, Paris, Editions de Minuit, 1972, p. 328, note 4 au début du chapitre sur l'introduction à la schizo-analyse : « C'est aussi dans la perspective des phénomènes marginaux de l'occultisme que le problème, pourtant fondamental, de la communication des inconscients fut posé, d'abord par Spinoza dans la lettre 17 à Baling, puis par Myers, James, Bergson etc. ».