



Les catégories de l'improvisation musicale

Pierre SAINT-GERMIER
(CNRS, IRCAM)

Pour citer cet article :

Pierre SAINT-GERMIER, « Les catégories de l'improvisation musicale », *Revue Proteus*, n° 21, Les catégories esthétiques, Maud Pouradier et Bruno Trentini (coord.), 2024, p. 54-68.

Résumé

Selon une position qui fait consensus en esthétique de l'improvisation musicale, les catégories esthétiques qui permettent de saisir en propre la valeur esthétique des improvisations sont des catégories agentielles plutôt que sonores. Je soutiens au contraire que les arguments classiquement invoqués, qui font appel à des paires indiscernables de performances improvisées et non-improvisées, sont compatibles avec un sonicisme nuancé, qui replace la valeur esthétique des improvisations musicales au plus près de la manière dont elles sonnent, pour peu que l'on tienne pleinement compte de la richesse du contenu de l'expérience sonore et des effets de cadrage contextuels sur ce contenu. Cela permet de dégager des catégories esthétiques non-agentielles spécifiques à l'improvisation musicale et de donner une vision plus nuancée et complète de la valeur esthétique de l'improvisation.

Improvisation musicale — Sonicisme — Catégories esthétique — Catégories artistiques —
Expériences de pensées — Kendall Walton

Abstract

According to a consensus position in the aesthetics of musical improvisation, the aesthetic categories that make it possible to grasp the aesthetic value of improvisations in their own right are agential rather than sonic categories. I argue, on the contrary, that the arguments classically invoked, which appeal to indistinguishable pairs of improvised and non-improvised performances, are compatible with a nuanced sonicism, which places the aesthetic value of musical improvisations as close as possible to the way in which they sound, provided that we take full account of the richness of the content of sonic experience and the contextual framing effects on this content. This makes it possible to identify non-agential aesthetic categories specific to musical improvisation and to give a more nuanced and complete vision of the aesthetic value of improvisation.

Musical improvisation — Sonicism — Aesthetic categories — Artistic categories — Thought experiments — Kendall Walton

Les catégories de l'improvisation musicale

Dans une culture musicale où les ressources de la raison graphique permettent de fixer des œuvres musicales à l'aide d'une notation, une esthétique de l'improvisation rencontre tôt ou tard la difficulté d'expliquer l'avantage esthétique qu'il peut y avoir à prendre le risque de créer la musique sur le vif, sans filet, plutôt que de prendre le temps d'en polir la composition par l'écriture. Cette difficulté, disons-le-d'emblée, n'est pas exempte de présupposés discutables. Elle semble accorder un primat esthétique à la composition d'œuvres musicales closes et ainsi accorder une hégémonie à l'ontologie et à l'idéologie de la musique occidentale. S'il est certain que c'est souvent de ce point de vue que cette difficulté a été soulevée, le problème est plus général et concerne, au fond, toute activité humaine visant un but, et à plus forte raison, toute activité humaine visant un but dont l'atteinte nécessite une compétence et une créativité particulière. Pour toutes ces activités, la question : « pourquoi improviser plutôt que planifier » paraît légitime, et on ne voit pas pourquoi l'activité consistant à faire de la musique, au sens le plus général du terme, ou « musiquer » pour reprendre le néologisme popularisé par Christopher Small pour contrer l'hégémonie de l'œuvre close sur elle-même, pourrait se soustraire facilement à la question¹. Sans forcément souscrire à une doctrine fonctionnaliste selon laquelle la musique a pour fonction essentielle de susciter des expériences esthétiques positives, il est difficile de nier que le fait de susciter des expériences esthétiques (pas forcément toujours positives d'ailleurs) fait au moins partie des buts visés, (y compris chez les musiciens qui, dans le sillage de John Cage, s'efforcent, et non sans paradoxe, de ne viser aucun but). Une esthétique de l'improvisation, ainsi, peut difficilement se passer d'une explication de l'avantage esthétique qu'il pourrait bien y avoir à improviser plutôt que ciseler par écrit un morceau de musique.

1. Voir Christopher SMALL, *Musiquer. Le sens de l'expérience musicale*, Jedidiah Sklower (trad.), Paris, Philharmonie, 2019.

À ce niveau de généralité, la dialectique est bien connue. Une approche évidente consiste à associer à l'improvisation une esthétique de *l'imperfection*, par opposition à l'esthétique de la *perfection* qui accompagne la composition d'œuvres closes². L'énoncé le plus clair que nous connaissons d'une telle esthétique de l'imperfection est donnée par T. Carl Whitmer à travers les principes généraux d'improvisation qu'il propose aux lecteurs de son traité d'improvisation à l'orgue :

Ne cherchez pas à obtenir une entité finie et complète. [...] L'idée doit toujours rester dans un état de flux. [...] Une erreur peut toujours, involontairement, se révéler positive. [...] Le raffinement n'est pas du tout ce qui est important. Préférez plutôt l'énergie et l'élan. [...] Ne craignez de vous tromper, craignez seulement d'être inintéressant³.

Andy Hamilton a considérablement précisé et nuancé cette opposition entre les esthétiques de la perfection et de l'imperfection⁴. Sans rouvrir la discussion au même niveau de généralité, nous proposons ici de discuter plus spécifiquement les *catégories esthétiques* qui permettent de justifier l'intérêt de l'improvisation, c'est-à-dire les propriétés esthétiques différenciées qui sont typiquement instanciées par les musiques improvisées, qui occupent une place centrale dans les jugements appréciatifs positifs à leur égard, et qui fondent la valeur esthétique de l'improvisation musicale. L'identification de catégories esthétiques *propres* à l'improvisation fournit ainsi une réponse au moins partielle à notre difficulté de départ. Si l'on est capable de discerner ce qui compte esthétique-

2. Voir en particulier Andy HAMILTON, « The art of improvisation and the aesthetics of imperfection », *British Journal of Aesthetics*, vol. 40, n° 1, 2000.

3. T. Carl WHITMER, *The Art of Improvisation*, New York, Witmark & Sons, 1936, p. 2. Cité dans Derek BAILEY, *L'improvisation. Sa nature et sa pratique dans la musique*, Isabelle Leymarie (trad.), Paris, Outre Mesure, 1999, p. 47.

4. Andy HAMILTON, « The art of improvisation and the aesthetics of imperfection », *op. cit.*

ment pour les musiques improvisées, par oppositions aux musiques non-improvisées, on a au moins répondu en partie à la difficulté de départ.

Selon une position influente, les catégories esthétiques propres aux musiques improvisées sont des catégories essentiellement *agentielles*. Ce que nous apprécions dans les improvisations, c'est moins le résultat sonore produit par les musiciens, que les *actions* entreprises par les musiciens pour atteindre ce résultat.

La catégorie de *présence*, proposée par Lee B. Brown, fournit une version sophistiquée de cette position¹. Par « présence », Brown désigne la relation directe qui existe entre les sons d'une exécution musicale improvisée et la création de la musique ainsi improvisée. Cette connexion n'est pas simplement une proximité spatiotemporelle, mais une connexion métaphysique plus profonde : la musique est créée *en étant exécutée*. La présence est une catégorie esthétique dans la mesure où il est nécessaire, pour apprécier une improvisation musicale, de considérer que les sons en quoi elle consiste sont *créés spontanément* en même temps qu'ils sont joués. C'est une catégorie agentielle dans la mesure où elle fait essentiellement référence à l'action sous-jacente au son, et accorde une primauté ontologique et esthétique à l'action sur le son.

Le but du présent article est de défendre la possibilité d'une esthétique non-agentielle de l'improvisation musicale, en identifiant l'opérativité de catégories esthétiques sonores, pour certaines musiques improvisées au moins. En d'autres termes, il n'est pas nécessaire de renoncer au primat du son pour discerner les catégories de l'improvisation musicale. Pour être totalement précis, il ne s'agit pas de nier en bloc que des catégories agentielles puissent être pertinentes pour apprécier l'improvisation musicale, mais plutôt de remettre en cause l'idée que ces catégories esthétiques agentielles sont *nécessaires*, et nécessairement *premières*, pour rendre compte de la valeur esthétique de l'improvisation. La position défendue s'apparente ainsi à une forme de *sonicisme* décrié

notamment par Iseminger, dans un article récent qui rassemble les principaux arguments en faveur de la position *agentialiste*, même si c'est un sonicisme considérablement nuancé, dans un sens à la fois expérientiel et contextuel².

Improvisation, indiscernabilité et succès

Par *agentialisme*, nous entendons la thèse selon laquelle il est nécessaire de mobiliser des catégories agentielles pour rendre compte de la valeur esthétique propre de l'improvisation musicale. Le principal argument agentialiste appliqué au cas de l'improvisation s'appuie sur une expérience de pensée mettant en scène une paire de performances musicales indiscernables dont l'une est improvisée alors que l'autre n'est que l'exécution d'une œuvre composée au préalable³. Dans la version la plus récente de cet argument proposée par Iseminger, cette expérience de pensée est arrimée à un cas réel, à savoir un concert du quartet de Dave Brubeck au conservatoire d'Oberlin, enregistré et publié en 1953 sous le titre de *Jazz at Oberlin* chez *Fantasy Records*⁴. Ce qui distinguait le jeu de Dave Brubeck à l'époque est l'emploi de techniques harmoniques polytonales inspirées de Darius Milhaud dont il avait suivi l'enseignement⁵.

2. Voir Gary ISEMINGER, « Sonicism and jazz improvisation », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 68, n° 3, 2010, p. 297–299.

3. Il existe plusieurs versions de cet argument d'indiscernabilité dans la littérature philosophique sur l'improvisation musicale. Voir Philip Alperson, « On musical improvisation », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 43, n° 1, p. 17–29 ; Lee B. BROWN, « Musical Works, Improvisation, and the Principle of Continuity », *op. cit.* ; David DAVIES, *Art as Performance*, Malden MA, Backwell, 2004 ; Andrew KANIA, « Piece for the end of time: in defence of musical ontology », *British Journal of Aesthetics*, vol. 48, n° 1, 2008, p. 65–79.

4. Gary ISEMINGER, « Sonicism and jazz improvisation », *op. cit.*

5. Voir Mark McFARLAND, « Dave Brubeck and Polytonal Jazz », *Jazz Perspectives*, vol. 3, n° 2, 2009, p. 153–176 et Jason PETER, *Classical influences in the jazz styles of Bill Evans, Herbie Hancock, Cecil Taylor and Dave Brubeck*, Thèse de doctorat de l'Université de l'Illinois Septentrional, 2013. On trouve un exemple marquant de polytonalité dans l'improvisation sur le standard *Blue Moon* enregistrée la même année (*The Brubeck Quartet at Storrville*, Fantasy, 1953), ainsi que dans l'improvisation de Brubeck sur *These Foolish Things* à Oberlin.

1. Voir Lee B. BROWN, « Musical Works, Improvisation, and the Principle of Continuity », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 54, n° 4, 1996, p. 353–369 .

L'usage de matériaux mélodiques, harmoniques et rythmiques extérieurs au langage *bebop*, empruntés au piano de la musique contemporaine d'alors¹, et l'emploi de techniques contrapuntiques dans ses improvisations, ainsi que dans ses accompagnements et improvisations conjointes avec Paul Desmond avaient de quoi satisfaire le public du conservatoire d'Oberlin, qui n'enseignait alors que la musique dite « classique »².

L'argument d'indiscernabilité mobilisé par Iseminger consiste à imaginer une performance musicale collective auditivement indiscernable de celle du quartet de Dave Brubeck à Oberlin, mais qui aurait été l'exécution d'une composition ne laissant pas plus de place à l'improvisation que l'exécution d'un quatuor avec piano de Mozart. Voici la conclusion que tire Iseminger de cette comparaison :

Il ne fait pas de doute qu'improviser quelque chose qui ressemble à une forme sonate ou une fugue est une prouesse [*achievement*], mais si l'on prenait ce que Brubeck a produit sur le fil comme une tentative de produire une forme classique, il est peu probable que cela « sonne » aussi bien qu'un mouvement de sonate de Mozart ou qu'une fugue de Bach. [...]

Nous pouvons dire que « la manière dont cela sonne » n'est pas tout ce qui compte. Il est également important qu'il s'agisse du résultat d'une activité spontanée, car il est aisément possible d'imaginer quelque chose d'analogue à l'exposition d'indiscernables de Danto, où ce que nous entendons n'est pas le résultat de l'activité spontanée du musicien, mais une reproduction adroite du produit de l'activité spontanée de quelqu'un d'autre³.

1. Voir Jason PETERS, *Classical influences in the jazz styles of Bill Evans, Herbie Hancock, Cecil Taylor and Dave Brubeck*, *op. cit.*

2. Ce concert est considéré comme une étape importante dans l'histoire et la sociologie du jazz, marquant sa sortie des night clubs, et son entrée dans les *colleges* américains. Brubeck sera également connu par la suite pour l'adaptation de formes classiques au jazz et l'utilisation de métriques impaires, en particulier avec l'album *Time Out* (Columbia, 1959). Mais la *set list* du concert d'Oberlin ne comprend que des standards.

3. Gary ISEMINGER, « Sonicism and jazz improvisation », *op. cit.*, p. 297. Iseminger fait ici référence aux premières pages de *La transfiguration du banal*, dans lesquelles Arthur Danto met en scène une exposition fictionnelle réunissant des monochromes rouges visuellement identiques, mais dif-

C'est donc dans la *réussite* d'une *tentative audacieuse* que réside la valeur de la performance de Brubeck et de son quartet à Oberlin, plutôt que dans la manière dont le groupe a sonné ce jour là.

Déplions l'argument d'indiscernabilité auquel Iseminger fait brièvement allusion ici. Appelons *P* la performance improvisée de Brubeck et *Q* son indiscernable non-improvisée. Pour suggérer l'infériorité esthétique comparative de *Q* par rapport à *P*, Iseminger la compare à des allegros de sonate de Mozart et des fugues de Bach, soit des exemples communément admis d'excellence musicale dont la valeur est acquise par un patient travail de composition. Il n'est pas surprenant dès lors que *Q* ne soutienne pas la comparaison. De cette comparaison défavorable on conclut que ces exécutions indiscernables sont esthétiquement inférieures, et donc que la valeur esthétique de l'improvisation doit résider ailleurs que dans le son seul.

Cette expérience de pensée soulève plusieurs difficultés. Tout d'abord, le choix de comparer *Q* à un allegro de sonate de Mozart ou à une fugue de Bach pour établir la faiblesse de *Q* du point de vue d'une esthétique de la perfection est quelque peu tendancieux. Il n'est pas facile de trouver des critères à partir desquels on puisse mesurer équitablement les mérites respectifs de compositions de Bach ou de Mozart et des performances de jazz, ne serait-ce que parce que les valeurs esthétiques des premières sont mieux approchées du point de vue d'une esthétique de la perfection et les secondes du point de vue d'une esthétique de l'imperfection. Si l'on adopte les critères d'une esthétique de l'imperfection, alors évidemment les allegros de sonate de Mozart sonneront mieux que les improvisations de Brubeck, qu'elles soient considérées comme improvisées ou composés. Si l'on adopte les critères d'une esthétique de l'imperfection, alors il n'est pas exclu que les doubles non-improvisés des choruses de Brubeck ne surpasseront pas les sonates de Mozart et les fugues de Bach. Le poids décisif dans ce genre d'exercice comparatif périlleux semble revenir à l'opposition entre musique classique et jazz, plutôt qu'entre improvisations et compositions.

férant par leurs titres, leurs auteurs et leurs propriétés esthétiques. Voir Arthur C. DANTO, *La transfiguration du banal*, Claude Hary-Schaeffer (trad.), Paris, Le Seuil, 1989.

Une comparaison plus juste aurait opposé une variation de Mozart composée sur un thème populaire à une variation improvisée dans le style de Mozart telle que celles que peut proposer le pianiste et musicologue Robert Levin à partir de thèmes fournis par le public. Il est indéniable que la réussite d'une tentative audacieuse est ce qui captive l'attention du public face à ce genre de prouesse¹. Mais sans minimiser le talent exceptionnel qui permet à Levin d'improviser sur le champ dans le style de Mozart (et l'importance de son travail visant à restaurer la place de l'improvisation dans la musique de la période classique), il est difficile de tenir ce genre d'exercice très particulier, aussi réussi soit-il, comme un échantillon représentatif de musique improvisée *esthétiquement* valorisée pour elle-même. Ce genre de performance figure typiquement comme une illustration musicale à une conférence musicologique sur l'improvisation chez Mozart, et n'a pas ou peu de vie esthétique propre en dehors de ce cadre. Ces improvisations ne figurent pas sur les disques que Levin a consacrés à la musique de Mozart et qui se limitent à l'exécution de compositions de Mozart (sur instruments d'époque, avec une liberté dans l'ornementation et les reprises, conformes aux conventions d'interprétations de l'époque). Si les musiciens de jazz enregistrent des concerts et si des auditeurs achètent les disques qui en résultent, c'est sans doute qu'il y a un attrait esthétique supplémentaire et spécifique dont les improvisations illustratives de Levin, aussi impressionnantes soient-elles par ailleurs, ne sont pas pourvues au même degré.

Une seconde difficulté dans l'argument d'Ise-minger concerne les conséquences qu'il entraîne. Supposons en effet que l'expérience de pensée atteigne son but et montre qu'il existe une évaluation positive de Brubeck, réussissant à intégrer des structures polytonales et contrapuntiques dans ses improvisations, et une évaluation esthétique négative, ou du moins inférieure, de Brubeck exécutant les mêmes structures polytonales et contrapuntiques après les avoir composées en

amont. On a de fait admis que les structures composées par Brubeck ne sonnent *pas si bien*. Sans cette prémisse, il n'y aurait aucune nécessité à se rabattre sur les catégories agencielles de *tentative audacieuse* et de *succès* pour expliquer la valeur esthétique de la musique de Brubeck. La seule chose qui sauve les improvisations de Brubeck d'un point de vue esthétique, c'est le fait que Brubeck s'était placé dans des conditions particulièrement difficiles pour composer une musique qui sonne bien, et que c'est donc une prouesse de sa part qu'elle ne sonne pas si mal. Mais alors, par la même logique, il serait possible de conférer une plus-value esthétique à des résultats sonores du simple fait que c'est une prouesse que de les avoir réalisés dans une situation peu favorable, alors qu'une situation plus favorable est normalement accessible. L'analogie suivante permettra sans doute de voir à quel point la logique de l'argument va trop loin. Horace Parlan a construit une carrière internationale de pianiste de jazz bien qu'il ait souffert de la poliomyélite enfant, et qu'il ait dû développer une technique pianistique idiosyncrasique tout à fait surprenante pour quiconque ayant écouté ses disques avant de l'avoir vu jouer. C'est assurément une prouesse que de parvenir à jouer comme il joue compte tenu des suites de sa maladie. Mais il serait absurde, et sans doute condescendant envers Parlan, de considérer qu'une partie de la valeur *esthétique* de sa musique tient à la prouesse qui consiste pour lui à jouer malgré les conséquences de sa maladie, de sorte que sa musique serait esthétiquement diminuée si, à résultat sonore égal, elle avait été produite par un corps n'ayant pas souffert de la poliomyélite. Remettre en cause un tel surplus esthétique ne veut pas dire que Parlan n'a tiré aucun mérite *artistique* ou *moral* d'avoir développé une telle technique pianistique dans ces conditions défavorables. Le point important ici est que sa musique n'en tire pas un mérite *esthétique* supplémentaire. Son résultat sonore se suffit à lui-même.

Une troisième difficulté, enfin, tient à l'impossibilité d'expliquer la *simulation* de l'improvisation par l'écriture qui a été explicitement théorisée par André Hodeir, et que l'on peut identifier dans

1. Pour un compte rendu de ce genre de performance, voir LEON EISENBERG, « Improvising Mozart », *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, vol. 55, n° 2, 2002, p. 87–90.

l'écriture pour grand orchestre de Duke Ellington¹. La notion d'improvisation simulée a été employée par Hodeir pour désigner le procédé d'écriture visant pour les compositeurs de jazz à reproduire ce qui rend l'improvisation esthétiquement attractive, à savoir un tour d'esprit impulsif, un sens de l'accident et une attention extrême accordée au phrasé. L'improvisation simulée est conçue comme une improvisation contrefactuelle : le compositeur de jazz écrit ce qu'aurait improvisé un improvisateur s'il pouvait tenir compte de toutes les complexités et subtilités des structures rendues possibles par l'écriture seule, ou s'il avait pu coordonner simultanément plusieurs voix. Du point de vue de Hodeir, qui a appliqué ce procédé dans des compositions telles que *Flautando*, *Anna Livia Plurabelle*, ou encore dans l'arrangement du thème *Jeru* de Gerry Mulligan, la réussite d'une telle entreprise nécessite une collaboration étroite entre le compositeur et l'interprète (Raymond Guiot pour *Flautando* et Jean-Luc Ponty pour *Anna Livia Plurabelle*) qui doit être lui-même un improvisateur pour que la simulation fonctionne à plein².

Il est crucial de bien voir que l'improvisation simulée, telle qu'elle a été mise en œuvre implicitement par Ellington et explicitement par Hodeir *présuppose* une valeur esthétique de l'improvisation qui appartient à la manière dont l'improvisé sonne, sans quoi la simulation serait sans objet. La valeur esthétique d'une improvisation simulée telle *Jeru* est dérivée et dépendante de la valeur esthétique d'improvisations véritables. *A contrario*, si le raisonnement d'Iseminger est valide, la valeur esthétique ajoutée de l'agentivité improvisationnelle doit se perdre lorsque la musique, à rendu sonore égal, est exécutée sans improvisation. Il alors est absurde de chercher à simuler cette agen-

tivité par la composition. Les réalisations d'Ellington et de Hodeir suggèrent au contraire qu'un tel programme n'est pas aussi absurde que l'implique le raisonnement d'Iseminger. Pour expliquer la cohérence d'un tel programme, il suffit de reconnaître que des propriétés esthétiques typiquement instanciées par des improvisations peuvent être préservées par l'écriture, pourvu qu'elle simule correctement les propriétés sur lesquelles ces catégories esthétiques surviennent. Comme l'agentivité, par hypothèse, n'est pas préservée dans l'opération de simulation par l'écriture, il est inévitable de conclure que les catégories esthétiques en question ne sont pas décisivement agentielles. La position soniciste, ici, a un net avantage sur la position agentialiste. Si les propriétés esthétiques des improvisations de jazz qui justifient la simulation de l'improvisation par l'écriture sont des propriétés sonores, alors la simulation de l'improvisation est parfaitement intelligible, alors qu'elle est dépourvue de sens si le *locus* de la valeur esthétique est l'agentivité humaine derrière les sons.

Indiscernabilité acoustique, indiscernabilité expérientielle et agentivité

Si les difficultés de la position agentialiste relevées plus haut conduisent naturellement à prendre au sérieux l'alternative soniciste, cette dernière pourrait paradoxalement conduire à une dissolution de l'esthétique de l'improvisation recherchée plutôt qu'à son élucidation. En effet, s'il n'est pas nécessaire, et peut-être même erroné, de mettre l'agentivité au premier plan de l'appréciation musicale, alors le caractère improvisé ou non d'une pièce joue un rôle secondaire pour son appréciation esthétique. Il n'y a donc pas à proprement parler d'esthétique *de l'improvisation*. On pourrait, au mieux, opposer une esthétique de l'imperfection à une esthétique de la perfection pour reprendre les catégories proposée par Hamilton, et reconnaître que la valeur d'un grand nombre de musiques improvisées se comprend mieux du point de vue d'une esthétique de l'imperfection. Mais il n'y a pas à proprement parler de spécificité esthétique de l'improvisation en tant que telle.

1. Voir André HODEIR, « L'improvisation simulée (sa genèse. Sa fonction dans l'œuvre de jazz) », *Les cahiers du Jazz*, 2^e série, n° 11, 1997, p. 23–38. Sur la notion d'improvisation simulée chez Duke Ellington, voir Wolfram KNAUER, « “Simulated Improvisation” in Duke Ellington’s “Black, Brown and Beige” », *The Black Perspective in Music*, vol. 18, n° 1/2, 1990, p. 20–38.

2. Pour une étude approfondie de la notion d'improvisation simulée chez Hodeir et de sa mise en œuvre concrète, voir Pierre FARGETON, *André Hodeir. Le jazz et son double*, Paris, Symétrie, 2017, p. 563–595.

Le sonicisme que nous avons opposé à l'agentialisme d'Iseminger, et qui conduit à cette dissolution de l'esthétique de l'improvisation, néglige cependant une distinction importante entre deux manières de concevoir le résultat sonore d'une performance musicale. On distingue parfois, comme le fait Andrew Kania, un concept *phénoménal* d'un concept *agentiel* de performance musicale¹. Le concept phénoménal de performance musicale se limite à la surface audible de la performance, alors que le concept agentiel recouvre les sons en tant qu'ils sont produits par des actions musicales. Il existe cependant une ambiguïté dans le concept phénoménal de performance, suivant que l'on considère les sons acoustiquement produits, c'est-à-dire une succession d'événements physiques, ou les sons perçus par un auditeur en contexte, c'est-à-dire un flux d'événements mentaux. D'un point de vue purement conceptuel, deux performances acoustiquement indiscernables peuvent être agentiellement distinctes, mais aussi *expérientiellement distinctes* si les postures d'écoute des auditeurs sont différentes, et révèlent des contenus auditifs distincts.

L'idée que des mêmes signaux acoustiques peuvent donner lieu à des expériences perceptives distinctes en fonction de croyances d'arrière-plan tire en outre une plausibilité empirique de certains phénomènes tels que la compréhension linguistique de signaux sinusoïdaux appauvris, dès lors que l'on donne au sujet à l'avance la phrase ainsi reproduite². Ce genre de phénomènes soutient l'hypothèse selon laquelle la perception auditive est cognitivement pénétrable, même si le sens

exact, la portée et la validité de cette hypothèse sont sujets à caution³. Sans entrer plus avant dans ces débats de philosophie de la perception et des sciences cognitives, on peut au moins envisager l'hypothèse selon laquelle le fait de présenter une performance donnée *comme une improvisation* plutôt que comme l'exécution d'une musique préalablement composée induit une expérience auditive distinctive. Si c'est le cas, alors on voit s'ouvrir un espace pour distinguer deux formes de sonicisme, un sonicisme *acoustique* et un sonicisme *expérientiel*, mais aussi pour redonner un rôle à des catégories agentielles, dans la mesure où cette différence expérientielle pourrait être induite par une différence agentielle dans la manière dont la musique est présentée⁴.

Cette hypothèse a été testée empiriquement par Clément Canonne, qui a donné à écouter l'enregistrement d'une même performance improvisée à deux groupes de sujets, en la présentant à l'un comme une improvisation (groupe *IMPRO*) et à l'autre comme l'exécution d'une pièce préalablement composée (groupe *COMPO*)⁵. Le choix de la pièce en question, improvisée dans un style libre, et compatible avec une écriture contemporaine (de Franck Bedrossian ou de Raphaël Cendo par exemple), était justifié par le fait qu'elle passait le mieux pour une composition, parmi un ensemble de pièces improvisées comparables au sein d'une expérience pilote préalable. Trois questions sont alors posées à chacun des deux groupes : (a) qu'avez-vous pensé de la pièce ? (b) Quels aspects de la pièce vous ont éventuellement plu ? Et (c) quels aspects de la pièce vous ont éventuellement déplu ?

1. Voir Andrew KANIA, « Works, Recordings, Performances: Classical, Rock, Jazz » dans Mine Doğantan-Dack, *Recorded Music: Philosophical and Critical Reflections*, Londres, Middlesex University Press, 2008, p. 3–21. Kania retrace l'origine de cette distinction à Jerrold LEVINSON, « Évaluer l'interprétation musicale », dans *Essais de Philosophie de la musique*, Clément Canonne et Pierre Saint-Germier (trad.), Paris, Vrin, p. 239–261.

2. Voir Robert E. REMEZ, Philip E. RUBIN, David B. PISONI et Thomas D. CARRELL, « Speech perception without traditional speech cues », *Science*, vol. 212, 1981, p. 947–949 ; Matthew H. DAVIS et Ingrid S. JOHNSRUDE, « Hearing speech sounds: Top-down influences on the interface between audition and speech perception. », *Hearing Research*, vol. 229, n° 1–2, 2007, p. 132–147.

3. Voir en particulier Berit BROGAARD et Dimitra Electra GATZIA, « Is the auditory system cognitively penetrable ? », *Frontiers in Psychology*, vol. 5, n° 1166, 2015, <<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.01166>>, consultée le 17 juillet 2024.

4. L'appel à la pénétrabilité cognitive de l'expérience perceptive a été invoquée de façon similaire pour répondre aux arguments d'indiscernabilité de Danto par Richard WOLLHEIM, « Danto's gallery of indiscernibles » dans Mark Rollins, *Danto and his Critics*, Oxford, Blackwell, 2012, p. 28–38, et Bence NANAY, « Cognitive penetration and the gallery of indiscernibles », *Frontiers in Psychology*, vol. 5, n° 1527, 2014, <<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.01527>>, consultée le 17 juillet 2024.

5. Voir Clément CANONNE, « Listening to Improvisation », *Empirical Musicology Review*, vol. 13, n° 1–2, 2018, p. 1–14.

Les réponses à ces trois questions ont été nettement divergentes d'un groupe à l'autre. Les jugements esthétiques du groupe IMPRO étaient plus favorables que ceux du groupe COMPO. Les jugements négatifs de ce dernier étaient justifiés par un déficit au niveau de la forme à grande échelle, alors que les jugements positifs du premier portaient plutôt sur la *fluidité*, la *cohésion* et la *cohérence* à des échelles *locales*. L'absence de grande forme était parfois notée par les membres d'IMPRO, sans que ce soit retenu comme un défaut, dans la mesure où ce n'est pas compris comme étant l'enjeu central d'une improvisation. Un certain mérite était parfois attribué à certaines réussites dans ce sens, compte tenu de la difficulté d'y parvenir dans le cadre d'une improvisation. Mais contrairement à ce que suggère le raisonnement d'Iseminger, ce n'est pas la seule, ni même la principale raison d'apprécier la pièce pour les membres d'IMPRO. Le rapport complexe qui se joue, dans l'appréciation de l'improvisation en tant qu'improvisation, entre les difficultés de l'exercice, les nécessaires imperfections et la magie qui semble opérer lorsque des formes parviennent à émerger et à s'enchaîner, fût-ce à une échelle locale, avec cohérence et précision, débouche sur des qualités esthétiques *positives* comme la *fugacité*, la *fragilité*, *l'imprévisibilité*, *l'ouverture*, ou encore *l'urgence*, qui restent absente de l'écoute du groupe COMPO.

L'étude de Canonne semble bien justifier le découplage entre la dimension acoustique et la dimension expérientielle la performance et donner une importance nouvelle à la catégorie agentielle de l'improvisation. C'est lorsque la musique est entendue comme improvisée, plutôt que simplement exécutée d'après une partition, que certaines qualités esthétiques se présentent à l'auditeur. Quelle conséquence faut-il en tirer pour le débat entre sonicisme et agentialisme ?

Tout d'abord, l'expérience de Canonne favorise le sonicisme expérientiel sur le sonicisme acoustique. Si les qualités esthétiques manifestées (de fluidité, de fugacité, d'urgence) surviennent sur la manière dont la musique sonne, c'est seulement si l'on comprend la sonorité de la musique comme une sonorité expérimentée dans un contexte donné, incluant de façon décisive des attentes et des croyances spécifiques.

Il est moins clair cependant que les résultats de Canonne offrent véritablement des munitions pour le sonicisme, fût-il expérientiel, *contre l'agentialisme*, dans la mesure où c'est bien une différence *agentielle* qui semble responsable de la manifestation des qualités esthétiques propres à l'improvisation. Mais il convient ici d'être prudent. D'un côté, les différences agentielles font une différence en tant qu'elles sont *projetées* par la posture d'écoute induite par l'expérimentateur, plutôt qu'en tant qu'elles sont inscrite causalement dans la réalité de la performance musicale étudiée, qui est toujours improvisée. Le concept agentiel de performance est un concept ontologique : il saisit l'action qui est effectivement réalisée par un musicien dans la performance, et pas simplement l'action qui est *représentée* ou *imaginée* de façon concomitante par l'auditeur, ni même l'action qu'il *entend* directement dans le son (à supposer que sa perception soit véridique). Dans l'étude de Canonne, la notion de performance agentielle s'applique toujours à l'activité des improvisateurs au moment de l'enregistrement de leur duo. Ce qui est manipulé n'est donc pas un aspect de la performance agentielle, qui reste constante, mais seulement un aspect de la représentation par les sujets de cette performance agentielle. Ce qui compte c'est donc l'action représentée, plus que l'action véritable.

Cette action représentée est en outre une action *entendue*. Les descriptions phénoménologiques rapportées par Canonne suggèrent en effet que les propriétés agentielles ne sont pas dissociées de la manière dont la musique sonne, mais contenues en elle. Plutôt qu'inférées à partir de l'écoute, elles semblent à ce point attachées à l'objet sonore que plusieurs auditeurs d'IMPRO affirment pouvoir *suivre* les intentions et les actions des improvisateurs au fil de l'écoute.

Durant la première minute, il n'y a qu'une seule idée, et ils explorent les différentes manières de jouer avec cette idée. C'est très agréable à suivre¹.

Une partie du plaisir que je prends à écouter cette musique est également de suivre la pensée du musicien, de suivre ses choix à la trace en temps réel².

1. *Ibid.*, Auditeur I6, p. 8.

2. *Ibid.*, Auditeur I7, p. 10.

J'aime bien imaginer ce que pensent les musiciens, ce qu'ils essaient de faire. Pourquoi ont-ils joué ceci ? Où voulaient-ils aller ? C'est le genre de choses que j'aime dans l'improvisation. Et au début, j'ai trouvé que c'était très clair, qu'on pouvait vraiment suivre leurs pensées¹.

Ainsi, en passant de la condition IMPRO à la condition COMPO, on n'a pas seulement manipulé des représentations extérieures à la sonorité de la performance, on a en outre manipulé la manière dont la performance musicale dont elle *sonne dans l'expérience de l'auditeur*. Si toutes les différences agentielles sont des différences qui sont ainsi expérimentées sous l'effet d'un cadrage particulier de l'écoute, alors ce sont des différences dont le soniste expérimentiel peut rendre compte.

Il n'est pas impossible, cependant, d'interpréter certains résultats de Canonne dans un sens agentialiste. Si les qualités esthétiques de fluidité, de fugacité et d'urgence apparaissent lorsque la musique est présentée comme improvisée, c'est évidemment *parce que* la musique *est* improvisée. La catégorie agentielle de *présence*, chère à Brown, n'aurait aucune chance d'avoir le moindre impact esthétique si l'auditeur venait à croire que la musique n'est pas créée sous son nez (pour quelque raison que ce soit). L'asymétrie identifiée par Canonne entre les évaluations positives du groupe IMPRO et les évaluations négatives du groupe COMPO sont tout à fait prévisibles du point de vue agentialiste.

Il existe cependant une limite importante à cette interprétation agentialiste. Du point de vue agentialiste, des différences agentielles peuvent faire une différence esthétique même si elles restent indétectables dans l'expérience, aussi riches et sensibles au contexte soit-elle. Par exemple, le fait qu'une improvisation soit feinte plutôt que véritable peut faire une différence esthétique, parce que la présence n'est *authentique* que dans un cas. Nous avons déjà vu qu'en vertu de cette conséquence, l'agentialisme a du mal à rendre compte de la valeur esthétique des improvisations simulées. Mais les résultats de Canonne donnent des moyens supplémentaires de mettre en difficulté l'agentialisme sur ce point. En effet, il n'est

pas nécessaire de supposer que le contenu agentiel de la perception auditive soit *factif* pour rendre compte des effets esthétiques observés². Ce qui compte, c'est que l'écoute révèle une succession *intelligible* d'actions et d'intentions qui se réajustent continuellement les unes aux autres, en fonction du cours imprévisible de la performance et d'inévitables accidents de parcours. C'est d'ailleurs ce que disent certains des sujets interrogés par Canonne, comme l'auditeur II ci-dessus lorsqu'il insiste sur le rôle joué par l'imagination, et l'auditeur I7 lorsqu'il considère comme secondaire l'identification des intentions exactes des improvisateurs :

Je ne sais pas si ce son soudain est volontaire ou non. Mais en un sens, ce n'est pas important. Ce qui est sympa, c'est que les musiciens s'autorisent à être surpris par leurs propres sons. Quand ils jouent des sons comme ceux-là, ce n'est pas toujours parfaitement contrôlé, je pense. Mais ils saisissent l'opportunité d'explorer une nouvelle direction³.

Pour reprendre les termes du débat analogue au sujet du sonicisme timbral qui a opposé Julian Dodd et Stephen Davies, la posture d'écoute des improvisateurs implique une forme d'*acousmaticisme*, au sens où les auditeurs ne sont pas à la recherche des *causes effectives* des sons qu'ils écoutent, mais de qualités sonores pouvant être appréciées pour elles-mêmes sans information précise au sujet des causes physiques sous-jacentes⁴. Certes, il existe des raisons cognitives et évolutionnaires de penser que notre écoute est

2. En philosophie de la perception, on considère un contenu comme factif si l'attribution de ce contenu à un état représentationnel est logiquement incompatible avec la fausseté de ce contenu. Par exemple, il existe un usage du verbe « percevoir » selon lequel celui-ci exprime un état représentationnel factif. En ce sens, on ne peut pas percevoir ce qui n'est pas le cas. Si au cours d'une hallucination, une dague apparaît à un roi paranoïaque, on ne peut pas dire qu'il percevait une dague, mais tout au plus qu'il en voit une. Ce faisant, on emploie le verbe « voir » en un sens phénoménal, non-factif.

3. *Ibid.*, Auditeur I7, p. 9.

4. Voir Stephen DAVIES, « Musical works and orchestral colour », *British Journal of Aesthetics*, vol. 48, n° 4, 2008, p. 363–375 et Julian DODD, « Confessions of an Unrepentant Timbral Sonicist », *British Journal of Aesthetics*, vol. 50, n° 1, p. 33–52.

1. *Ibid.*, Auditeur II, p. 11.

spontanément dirigée vers la recherche des causes derrière les sons, et en particulier des actions et des intentions des musiciens dans les musiques improvisées¹. En outre, certains des témoignages recueillis par Canonne mentionnent des actions et des intentions prêtées aux musiciens eux-mêmes. Ces faits psychologiques, leurs explications évolutionnaires, ainsi que les témoignages recueillis par Canonne sont compatibles avec l'hypothèse selon laquelle ces actions et ces intentions sont attribuables à des *personae imaginées* comme les sources dynamiques des sons entendus. L'évolution nous a pré-cablés pour entendre des causes, des actions, et des intentions derrière les sons. Il s'ensuit que notre écoute est spontanément dirigée vers des causes, des actions et des intentions, mais il n'est pas nécessaire qu'elle cherche dans tous les contextes à saisir les causes effectives, les actions et les intentions réelles qui se cachent derrière les sons. Dans des contextes où il est question de notre survie immédiate, l'identification des causes réelles est une nécessité. Mais dans des contextes esthétiques comme l'appréciation de la musique, cette nécessité disparaît. Comme le rappelle Dodd dans sa controverse avec Davies, « l'acousmatisme nie seulement que la compréhension de l'auditeur implique qu'il connaisse les sources de sons, mais pas que ses expériences auditives aient de telles sources pour objets »².

C'est particulièrement le cas dans les musiques improvisées contemporaines où l'emploi de techniques instrumentales étendues et d'instruments préparés fait obstacle à l'identification précise des actions qui causent effectivement les sons enten-

du. La préparation du piano de Christian Wal-lumrød, les techniques étendues employées par Xavier Charles à la clarinette, Ivar Grydeland à la guitare et Ingar Zach aux percussions permettent au groupe *Dans les arbres* de dessiner des paysages sonores abstraits et mouvants sans qu'il soit nécessaire de comprendre d'où les sons viennent exactement et comment ils sont produits. Dans les improvisations en grand groupe, comme dans les *Laminaires* de l'ONCEIM, l'identification exacte des actions sous-jacentes est rendue impossible par le foisonnement sonore induit par le nombre des musiciens. Dans chaque cas, l'incertitude sur les causes exactes des sons, loin d'être un obstacle à leur intelligibilité, apparaît au contraire comme une condition de leur expressivité.

La position à laquelle nous aboutissons est ainsi celle d'un sonicisme expérientiel. La musique sonne comme animée. L'activation de ces contenus agentiels est certes dépendante de croyances, d'habitudes, et de conventions qui se cristallisent dans une posture d'écoute appropriée à l'improvisation. Mais ils ne font pas moins partie de la manière dont la musique sonne, quand ces conditions sont réunies. Les catégories agentielles qui comptent ne transcendent pas le son, mais en font leur milieu d'apparition.

Sonicisme, contextualisme et catégories artistiques

La manière dont les catégories de composition et d'improvisation parviennent à faire apparaître des propriétés distinctes dans des performances musicale acoustiquement indiscernables rappelle le contextualisme esthétique défendu par Kendall Walton dans son célèbre article « Les catégories de l'art »³.

Selon Walton, une même œuvre peut changer esthétiquement suivant la catégorie artistique sous laquelle elle est perçue, et deux œuvres indiscernables peuvent différer esthétiquement si elles sont correctement perçues sous des catégories

1. À l'appui de l'idée que le son véhicule directement des informations intentionnelles, et même sociales; nous pouvons citer (entre autres) Malcolm HOUEL et al., « Perception of Emotions in Knocking Sounds: an Evaluation Study », *Proceedings of the 17th Sound and Music Computing Conference*, Torino, 24-26 juin 2020 ; Ivan CAMPONOGARA et al., « Expert players accurately detect an opponent's movement intentions through sound alone », *Journal of Experimental Psychology. Human Perception and Performance*, vol. 43, n° 2, 2017, p. 348–359 ; Jean-Julien AUCOUTURIER et Clément CANONNE, « Musical friends and foes: The social cognition of affiliation and control in improvised interactions ». *Cognition*, vol. 161, 2017, p. 94–108.

2. Julian DODD, « Confessions of an Unrepentant Timbral Sonicist », *op. cit.*, p. 42.

3. Kendall WALTON, « Les catégories de l'art », Claude Hary-Schaeffer (trad.) dans Gérard Genette (dir.), *Esthétique et poésie*, Paris, Le Seuil, p. 83–129.

différentes. À titre d'exemple de catégorie artistique, on peut citer POÈME, ROMAN, TABLEAU, FILM NOIR, SONATE CLASSIQUE, OPÉRA, STANDARD DE JAZZ. Ce qui est *confus* sous une catégorie (FILM NÉO-NOIR), peut être *brillant* sous une autre (FILM EXPÉRIMENTAL). Pourquoi les différences esthétiques observées par Canonne ne pourraient-elles pas être expliquées par une différence entre les catégories de L'IMPROVISATION et de la COMPOSITION ? Et si c'est le cas, le sonicisme expérientiel que nous avons dessiné jusqu'ici doit-il être compris comme une forme de contextualisme waltonien ?

L'adaptation de l'argument de Walton au cas présent nécessite cependant de se faire une idée plus précise de la notion de catégorie artistique. Au sens où les définit Walton, les catégories artistiques sont des concepts dont (i) l'application est perceptuellement discriminable et (ii) auxquels sont associées des propriétés standards, contre-standards, et variables. Le critère de discriminabilité perceptive implique que l'appartenance d'une œuvre d'art à une catégorie donnée ne peut dépendre que de propriétés accessibles à la perception. C'est ultimement l'accès au film qui permet de le caractériser comme NÉO-NOIR, ou comme EXPÉRIMENTAL. Certes il est possible dans certains cas que les propriétés audiovisuelles d'un film ne permettent pas de décider entre les deux catégories FILM NÉO-NOIR et FILM EXPÉRIMENTAL, mais c'est seulement en vertu de propriétés audiovisuelles que les deux catégories sont également applicables. Les propriétés standards sont les propriétés *en vertu desquelles* un film appartient à la catégorie FILM NÉO-NOIR (par exemple le fait de faire référence à l'univers thématique et visuel du film noir classique des années 1940) et dont l'absence suffirait à exclure le film de la catégorie. Les propriétés contre-standards sont celles dont la présence tend à disqualifier une œuvre comme appartenant à la catégorie en question (par exemple le fait d'avoir une fin heureuse hollywoodienne). Enfin les propriétés variables sont des propriétés qui sont compatibles avec l'appartenance à la catégorie en question, mais pas obligatoires (par exemple le fait d'être en noir et blanc).

Comme le note Canonne dans la même étude, l'IMPROVISATION ne peut être considérée comme une catégorie artistique, au sens de Walton, parce qu'elle contrevient au réquisit de discriminabilité

perceptuelle, en vertu précisément des expériences de pensées mettant en scène des performances improvisées et non-improvisées perceptuellement indiscernables. Le statut de la pseudo-catégorie IMPROVISATION est de ce point de vue comparable à celui de la pseudo-catégorie COMPOSITION DE MOZART : il faut une enquête musico-historico-philologique pour déterminer si une partition a bien été composée par Mozart, de la même manière qu'il faut une enquête socio-anthro-psycho-historique pour déterminer si une performance musicale donnée en public est une improvisation ou l'exécution d'une œuvre préalablement composée¹. Mais comme le souligne Walton, cela ne veut pas dire qu'il n'existe pas une catégorie de COMPOSITION MOZARTIENNE qui regrouperait un ensemble de propriétés standards, contre-standards et variables qui, si elles ne garantissent pas qu'une composition ait été effectivement composée par Mozart, saisit néanmoins quelque chose de l'identité proprement mozartienne des compositions signées de la main de Wolfgang Amadeus et de toutes celles qui leur ressemblent. C'est cette catégorie que visent les élèves de classes d'écriture, qui n'ont pas besoin d'être Mozart pour produire des instances de cette catégorie, instances qui pourront elles-mêmes être évaluées esthétiquement à l'aune de cette catégorie.

Par analogie, on peut chercher à construire une catégorie de l'IMPROVISATIONNEL². Cependant,

1. Le caractère interdisciplinaire d'une telle enquête nous semble requis par la complexité des considérations qu'il convient de prendre en compte pour conclure à un fait d'improvisation et qui nécessitent de discuter à la fois de processus cognitifs et de conventions sociales, à partir de traces de natures multiples. Sur les difficultés généralement liées à l'identification du phénomène de l'improvisation comme improvisation, voir Stephen BLUM, « Recognizing Improvisation » dans Bruno Nettle et Melinda Russell (dir.), *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, p. 27–45.

2. Le néologisme « improvisationnel » en français vise le même sens que le mot « improvisatory » possède déjà en anglais. L'avantage d'« improvisationnel », par rapport à « improvisé » est de ne *pas* impliquer une genèse improvisée. Un développement thématique peut être improvisationnel, sans être improvisé. Par exemple, Francey estime que « le développement du matériau thématique dans la *Rhapsodie hongroise* n° 10 [de Liszt] se fait à l'aide de traits virtuoses, de passages en doubles notes, et de fréquents échanges de matériau thématique entre la main droite et la main gauche, ce

compte tenu de la très grande diversité des pratiques d'improvisation, aussi diverses que les idiomes pour les improvisations idiomatiques, et aussi diverses qu'il y a de façons d'improviser non-idiomatiquement, pour les improvisations non-idiomatiques¹, il paraît impossible de dégager un ensemble de propriétés standards, contre-standards, et variables qui soient communes à toutes ces formes². Néanmoins, dans chacune des communautés musicales où une pratique de l'improvisation est identifiée et opposée à d'autres pratiques compositionnelles, la catégorie de l'IMPROVISATIONNEL peut être comprise comme renvoyant à ce *qui a l'air improvisé* pour les musiques qui ont cours dans la communauté de référence. En ce sens, le concept de l'improvisationnel possède une dimension *indexicale* : son sens précis dépend de l'identité du locuteur et du contexte musical dans lequel il se situe.

Cette approche de la catégorie de l'IMPROVISATIONNEL permet, par exemple, de rendre compte du raisonnement que fait Francey quand elle dérive le style improvisationnel de la *Rhapsodie Hongroise* n° 10 de Liszt de la présence de traits virtuoses, de passages en doubles notes, et d'échanges main droite main gauche, parce que

qui résulte dans un style improvisationnel [*improvisatory*] » (Dana Charlene FRANCEY, *A study of Franz Liszt's Hungarian Rhapsodies*, mémoire de maîtrise en musicologie de l'Université de Colombie Britannique, Vancouver, 1992, p. 36).

1. La distinction entre improvisation idiomatique et non-idiomatique est introduite par Bailey dans les termes suivants : « J'ai employé les termes "idiomatique" et "non-idiomatique" pour décrire les deux principales sortes d'improvisation. L'improvisation idiomatique, de loin la plus répandue, est surtout liée à l'expression d'un langage musical : jazz, flamenco, musique baroque, par exemple. C'est ce langage qui lui confère vigueur et identité. L'improvisation non idiomatique, présente généralement dans l'improvisation dite « libre », a d'autres préoccupations. Bien qu'elle puisse être très stylisée, elle n'est généralement pas liée à un langage particulier » (Derek BAILEY, *L'improvisation, sa nature et sa pratique dans la musique*, op. cit. p. xiv).

2. Une propriété contre-standard qui semble commune à toutes les formes d'improvisation collective pourrait être l'unisson, qui est extrêmement improbable, si ce n'est impossible, quel que soit l'idiome, ou le non-idiome, considéré. Mais au-delà des propriétés très générales qui découlent ou sont exclues par la genèse improvisée d'une performance musicale, il est difficile d'identifier des propriétés standards et contre-standards plus spécifiques.

ces propriétés apparaissent manifestement comme des propriétés standard de l'IMPROVISATIONNEL chez Liszt, improvisateur lui-même, ou plus largement dans la communauté à laquelle Liszt fait référence dans ses *Rhapsodies hongroises*³. Dans d'autres communautés, où l'improvisation musicale présente des traits typiques différents (par exemple celle des *boppers*), la catégorie de l'IMPROVISATIONNEL comprendra des propriétés standards, contre-standards et variables différentes. Le point important est qu'il est possible de *composer* des pièces destinées à être entendues sous la catégorie de l'IMPROVISATIONNEL. Dana Gooley a par exemple mis en évidence la construction de la catégorie de l'IMPROVISATIONNEL au XIX^e siècle à une époque où la pratique de l'improvisation en concert décline et se réfugie dans un fantasme romantique nourri de son absence⁴. Inversement, il n'est pas *a priori* impossible, quoiqu'extrêmement difficile, d'improviser en évitant les propriétés standards de l'allure improvisée, tout en insistant sur des propriétés standards de catégories de musique typiquement composées. C'est ce que réussissent certains virtuoses tels que les pianistes Robert Levin et Gabriela Monteiro ou encore l'organiste Thierry Escaich.

Les psychologues Andreas Lehmann et Reinhard Kopiez ont cherché à identifier perceptuellement la genèse improvisée ou non de performances appartenant à un même idiome musical, mais leur étude a montré que les sujets avaient du mal à distinguer les extraits musicaux improvisés des extraits musicaux préalablement composés lorsqu'ils relevaient du même idiome musical⁵. Ces résultats peuvent toutefois s'expliquer par le fait que le concept d'improvisation mobilisé ne relevait pas de la catégorie de l'IMPROVISATIONNEL mais d'un concept simplement causal. En outre, certains des stimuli choisis ne relevaient pas clairement de la catégorie de l'IMPROVISATIONNEL telle que nous l'avons définie (le *Musikalisches Würfel*

3. Voir la citation de D.C. FRANCEY, *A study of Franz Liszt's Hungarian Rhapsodies*, op. cit., reproduite ci-dessus à la note 2 de la page 63.

4. Voir Dana GOOLEY, *The Fantasies of Improvisation*, New York, Oxford University Press, 2018.

5. Voir Andreas C. LEHMANN, et Reinhard KOPIEZ, « The difficulty of discerning between composed and improvised music », *Musicae Scientiae*, vol. 14, n° 2, 2010, p. 113-129.

spiel de Mozart (K516f) et des improvisations sur des motifs de Scriabine de Gunther Philipp sont les stimuli instanciant la variable IMPROVISÉ dans l'étude, mais dont l'appartenance à la catégorie de l'IMPROVISATIONNEL peut être discutée). Le fait en revanche que les sujets de l'étude pilote de Canonne ont dans l'ensemble plutôt bien réussi à identifier les improvisations comme des improvisations plutôt que des compositions suggère qu'il y a une prégnance perceptuelle de la catégorie de l'IMPROVISATIONNEL au sein d'un même contexte musical. Les improvisations qui, de fait, tombent sous la catégorie de l'IMPROVISATIONNEL, ont tendance à se présenter spontanément comme telles. La discriminabilité perceptuelle de la catégorie de l'IMPROVISATIONNEL semble donc plausible. Par conséquent, il n'y a pas d'obstacle à la faire travailler dans le cadre d'un contextualisme waltonien. La question de la compatibilité de ce contextualisme avec le sonicisme expérientiel décrit plus haut reste cependant entière.

On peut ramener le contextualisme de Walton à deux thèses au sujet du rapport entre les catégories artistiques et les propriétés esthétiques. Selon la thèse *psychologique* de dépendance catégorielle, les jugements esthétiques (c'est-à-dire les actes mentaux par lesquels nous attribuons des propriétés esthétiques à des œuvres) peuvent varier en fonction de la catégorie sous laquelle est perçu un objet. Cette thèse psychologique est tout à fait compatible avec le sonicisme expérientiel puisqu'il est entendu que perçu sous une catégorie comme celle de l'IMPROVISATIONNEL, un même signal acoustique peut révéler des propriétés esthétiques distinctives. C'est ce que suggèrent largement les résultats de Canonne, même s'il a mobilisé la catégorie perceptuellement indiscernable de l'IMPROVISATION, plutôt que la catégorie perceptuellement discernable de l'IMPROVISATIONNEL¹.

1. Pour être plus précis, il est plausible que les auditeurs à qui l'on présente une musique comme une improvisation activent simultanément la catégorie de l'IMPROVISATIONNEL, pour les mêmes raisons que la présentation d'une sonate comme étant l'œuvre de Mozart activent vraisemblablement aussi la catégorie perceptuellement discernable de COMPOSITION MOZARTIENNE pour faire apparaître des qualités esthétiques qui ne se manifesteraient pas si l'on avait présenté la même sonore comme un PASTICHE de la fin du vingtième siècle.

Selon la thèse *ontologique* de dépendance catégorielle, l'exemplification de propriétés esthétiques dépend de la catégorie *correcte* sous laquelle l'œuvre d'art, ou le cas échéant, la performance musicale, est perçue. C'est ce qu'est censée montrer la confrontation du tableau historique *Guernica* de Picasso qui, perçu sous la catégorie de TABLEAU CUBISTE est tout sauf terne, avec un objet indiscernable qui, perçu sous la catégorie hypothétique des GUERNICAS (consistant, par hypothèse, en une version tridimensionnelle, en bas-relief du tableau de Picasso) devient terne. Alors que la bidimensionnalité est standard relativement à la catégorie TABLEAU CUBISTE, elle est variable relativement à la catégorie GUERNICA (un bas-relief bidimensionnel peut alors être vu comme un cas limite de bas-relief, n'exploitant pas la troisième dimension). À ce titre, une instance bidimensionnelle de GUERNICA peut désormais sembler terne, puisqu'elle n'exploite pas la troisième dimension qui est standard pour la catégorie. Néanmoins, Walton refuse la position *relativiste* qui tendrait à dire que *Guernica est* intense sous la catégorie de PEINTURE CUBISTE et *est* terne sous la catégorie de GUERNICA. Selon lui, seules les propriétés esthétiques qui sont révélées par une catégorie *correcte* appartiennent véritablement à l'œuvre. *Guernica* est une œuvre intense et non terne, parce qu'elle est une PEINTURE CUBISTE et non une GUERNICA.

Plusieurs choses font qu'une œuvre O est correctement perçue sous une catégorie artistique C, selon Walton :

- (1) le fait que O comporte un nombre relativement élevé de traits qui sont standards par rapport à C.
- (2) le fait que O soit de plus grande qualité, esthétiquement plus intéressante, ou plus digne d'intérêt esthétique, si elle est perçue sous C.
- (3) le fait que l'artiste qui a produit O voulait qu'elle soit perçue sous la catégorie C.
- (4) le fait que la catégorie C est bien établie dans la société dans laquelle O a été produite.

Une tension entre le sonicisme expérientiel et le contextualisme waltonien apparaît dès lorsqu'on prend au sérieux l'idée de Walton selon laquelle les propriétés esthétiques d'une œuvre se détectent pas seulement en inspectant ses propriétés sensibles, mais à la lumière d'informations

relatives à sa catégorie *correcte* d'appartenance. On associe au contraire au sonicisme expérientiel l'idée qu'il suffit de se plonger dans l'expérience sonore pour accéder aux propriétés esthétiques qui font la valeur de l'improvisation musicale. Parmi les choses qui, en général, font qu'une œuvre est correctement perçue sous une catégorie, certaines semblent irréductiblement transcender l'expérience perceptive que l'on en fait, aussi riche et contextuelle qu'elle puisse être. C'est le cas en particulier des réquisits (3) et (4). Mais dans le cas spécifique de l'improvisation musicale, le poids de ces facteurs transcendant l'expérience auditive semble moins fort. L'idée qu'une musique puisse perdre des qualités perçues sous la catégorie de l'IMPROVISATIONNEL *simplement* parce que l'artiste ne voulait pas qu'elle soit perçue comme telle, ou parce que la notion pertinente d'improvisation n'était pas bien établie est peu plausible. Rien n'interdit à des musiques composées (comme les *Cinq pièces pour piano* de Schönberg, *op.* 23, en particulier la deuxième et la quatrième) qui n'ont pas été pensées comme IMPROVISATIONNELLES, qui plus est à une époque où la notion d'improvisation libre n'était pas bien établie, de présenter des qualités *réelles* de fluidité, de fugacité ou d'urgence, qui se manifestent pleinement, qu'on les considère ou non comme IMPROVISATIONNELLES. Les cas de figures où les facteurs transcendant l'expérience auditive puissent annuler des qualités esthétiques positives qui se seraient manifestées suite à une application par hypothèse incorrecte de la catégorie de l'IMPROVISATIONNEL semblent difficiles à concevoir. Dans cette mesure, le sonicisme expérientiel semble pouvoir co-exister pacifiquement avec le contextualisme waltonien, au moins dans le cas spécifique de l'improvisation musicale.

L'improvisationnel et ses catégories esthétiques

Le sonicisme expérientiel et contextuel qui se dégage peu à peu de notre enquête a permis de mettre en évidence l'activation, par la catégorie artistique de l'IMPROVISATIONNEL, de catégories esthétiques distinctives qui autrement seraient facilement négligées. L'étude de Canonne a révélé plusieurs d'entre elles : la *fluidité*, la *fugacité*, *fragilité*,

l'imprévisibilité, *l'ouverture*, *l'urgence*. Ces catégories spécifient la catégorie esthétique d'*imperfection* qui constitue un point de repère important pour l'esthétique de l'improvisation, mais dans un sens très particulier qu'il convient de préciser.

La notion d'imperfection est ambiguë en ce qu'elle s'applique d'une part à des actions humaines, et plus généralement des processus, qui ne sont pas menées à leur terme, ou n'ont tout simplement pas d'état terminal bien défini, et d'autre part à des actions pour lesquelles l'échec est en un certain sens autorisé voire valorisé. Par exemple, une esthétique du *glitch* est couverte par une esthétique de l'imperfection au second sens, mais pas au premier. Afin de bien séparer le premier sens du second, nous parlerons plus volontiers d'une esthétique de l'*inchoatif*. En grammaire, l'inchoatif décrit en effet le commencement ou la progression graduelle d'un processus. Les verbes « entamer », « entonner » sont dits inchoatifs parce qu'ils dénotent de telles actions. Un avantage de la catégorie de l'inchoatif, par rapport à la catégorie plus générale, et ambiguë de l'imperfection, est de ne pas s'appliquer de façon privilégiée à des actions humaines, mais aussi à des processus non-humains, notamment à des processus générateurs de formes, comme par exemple le processus par lequel se forment des vagues à partir d'une houle inchoative. L'inchoatif peut caractériser aussi bien les actions musicales que la musique elle-même *en train de se faire*. On a raison d'opposer le processus générateur de la musique, qui est une action humaine, à son résultat sonore, mais cela ne doit pas nous détourner de l'idée selon laquelle ce résultat est lui aussi un processus qui n'est pas directement réductible à une action humaine. C'est manifestement à la musique en train de se faire que s'appliquent les propriétés de fugacité, de fluidité et d'urgence relevées plus haut. Ce sont des catégories sonores avant d'être des catégories agentielles, même si, comme les catégories agentielles, elles caractérisent des processus.

La catégorie de l'inchoatif ne vise pas une propriété structurelle de la musique, mais une propriété dynamique caractérisant le *déroulement* du matériau sonore. Elle peut cependant être considérée comme une catégorie formelle si on envisage la forme comme un processus dynamique

d'organisation du matériau, plutôt que son résultat achevé. C'est aussi, et surtout, une catégorie sonore. L'inchoativité du matériau sonore est quelque chose qui s'éprouve principalement dans l'expérience du son, même si, comme nous l'avons vu, cette expérience nécessite d'être activée par la catégorie de l'improvisationnel.

Un texte célèbre du pianiste Bill Evans pourra éclairer cette catégorie de l'inchoatif à l'aide d'une analogie graphique. Dans le livret de l'album *Kind of Blue*, Evans compare l'improvisation musicale à une école japonaise de peinture sur parchemin où

l'artiste est contraint à la spontanéité [...] Il doit pratiquer une forme particulière de discipline consistant à laisser l'idée s'exprimer elle-même en relation directe avec ses mains, de telle sorte que la délibération ne peut interférer. La composition et la texture des tableaux qui en résultent n'ont pas la complexité de peintures ordinaires, mais on dit que ceux qui savent voir y trouvent quelque chose qui défie l'explication¹.

De la même manière que le trait inchoatif du dessin peut se *voir*, l'inchoativité d'une performance musicale peut *s'entendre*. L'inchoatif est une qualité esthétique qui est directement accessible à l'expérience sensible (pour peu qu'elle soit activée par une catégorisation adéquate). Elle survient sur les propriétés sonores des performances musicales : deux performances auditivement indiscernables, dans le même contexte, restent indiscernables du point de vue de leur inchoativité. Mais l'inchoativité est *fragile* au sens où elle peut être annulée par de très petites différences sonores. L'exemple canonique de cette procédure est fourni par les *Conversations with Bill Evans* de Jean-Yves Thibaudet, où l'inchoativité de l'improvisation évan-sienne ne résiste pas à l'opération de transcription et de restitution, aussi sincère, précise et virtuose soit-elle². Thibaudet n'ayant pas, à la différence d'Evans, orienté sa technique pianistique sur la pratique de l'improvisation, ni même sur l'interprétation de la musique de jazz, des différences dans le détail de ses interprétations sont inévi-

tables, en particulier au niveau des dynamiques et du placement rythmique. Il n'est pas surprenant que quelque chose de la spontanéité des improvisations d'Evans semble leur faire défaut.

Les psychologues de la musique Peter Keller, Andreas Weber et Annerose Engel ont mis en évidence des marqueurs objectifs de la spontanéité propre à l'improvisation, en comparant expérimentalement des performances improvisées de piano avec leur imitation sur la base d'une transcription et d'un enregistrement audio³. Ils ont pu observer que l'entropie des valeurs d'intensité pour les notes, c'est-à-dire la mesure du caractère aléatoire de la distribution de probabilité de ces valeurs d'intensité, était plus élevée pour les performances improvisées que pour leurs imitations. L'entropie, dans les approches informationnelles en psychologie cognitive, est considérée comme une estimation de l'incertitude entourant un processus cognitif (ou le cas échéant, moteur, puisque la distribution de l'intensité des notes jouées par un pianiste relève au moins autant de son système moteur que de son système cognitif). L'incertitude qui accompagne la prise de décision motrice quand la musique est composée au cours de la performance est impossible à reproduire lorsque la musique est reproduite d'après un enregistrement et une transcription. Même si cette généralisation mériterait d'être testée spécifiquement pour le cas de Bill Evans *versus* Jean-Yves Thibaudet, elle fournit au moins une hypothèse sérieuse concernant la raison pour laquelle le jeu de Thibaudet semble sonner moins spontané que celui d'Evans, et ne parvient pas à reproduire ce qu'il y a d'inchoatif dans la musique d'Evans.

Jon Elster appelle « essentiellement secondaire » un état ou une propriété qui se manifeste comme un effet indirect d'une action entreprise à d'autres fins et qui ne peuvent advenir sous l'effet direct d'intentions, aussi adroite et intelligente que soit leur mise en œuvre. L'inchoatif peut ainsi être vu comme une catégorie esthétique essentielle-

1. BILL EVANS, livret de Miles Davis, *Kind of Blue*, New York, Columbia, 1959.

2. Voir Jean-Yves THIBAUDET, *Conversations with Bill Evans*, Londres, Decca, 1997.

3. Voir Peter KELLER, Andreas WEBER et Annerose ENGEL, « Practice Makes Too Perfect: Fluctuations in Loudness Indicate Spontaneity in Musical Improvisation », *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, vol. 29, n° 1, 2011, p. 109–114.

ment secondaire¹. Pour être totalement précis, ce qui est un état essentiellement secondaire au sens d'Elster est le fait de conférer une inchoativité à l'exécution d'une structure sonore *préalablement donnée*. L'improvisation qui instancie cette structure sonore pour la première fois manifeste une inchoativité de façon essentiellement secondaire parce que la structure sonore n'était pas donnée en amont de la performance : il est impossible de conférer l'inchoatif à une structure autrement qu'en l'improvisant. Cette idée que l'inchoatif est une propriété essentiellement secondaire permet d'expliquer pourquoi Thibaudet ne peut pas retrouver par la méthode qu'il a suivie l'inchoatif des improvisations de Bill Evans, même s'il peut néanmoins par ce biais-là explorer des qualités timbrales et harmoniques du jeu de Bill Evans qui ne surviennent pas sur son inchoativité, et ainsi parvenir, malgré tout, à dialoguer avec lui.

La théorie des états essentiellement secondaires permet également d'expliquer ce qui a pu pousser des compositeurs intéressés par cette esthétique de l'inchoativité à intégrer l'improvisation dans leur processus compositionnel, comme cela a pu être le cas de Giacinto Scelsi ou dans l'instanciation de leurs œuvres². Par exemple, la série *Occam Ocean* d'Éliane Radigue repose sur une transmission orale d'indications éparées qui vont servir de base à l'instanciation d'une musique essentiellement inchoative par des interprètes qui sont généralement aussi des improvisateurs (Frédéric Blondy, l'ONCEIM, le Quatuor Bozzini)³.

Comme le note Elster, il est parfois possible de *simuler* des états essentiellement secondaires⁴. On peut alors expliquer en outre pourquoi il y a un intérêt à *simuler* l'inchoatif. S'il y a quelque chose

d'esthétiquement attractif dans l'inchoatif d'une improvisation de jazz, il est possible de chercher à approcher cette valeur esthétique par une simulation appropriée du processus improvisationnel par l'écriture. La simulation de l'inchoatif n'est pas la tentative (par hypothèse impossible) d'obtenir l'inchoatif en le visant pour lui-même, mais plutôt par la reproduction de ses marques extérieures et de certains aspects de sa dynamique interne.

Le sonicisme expérientiel et contextuel que nous avons défendu permet de rendre compte de cela. Sans nier que des catégories agentielles puissent jouer un rôle dans l'appréciation esthétique de l'improvisation, nous nous sommes efforcés de mettre en valeur l'importance de catégories sonores non-agentielles. S'il y a un grande part de vérité dans l'idée que les musiques improvisées demandent une esthétique de l'imperfection, la catégorie de l'inchoatif nous semble plus à même de rendre compte de la valeur esthétique de l'improvisation au plus près du son. Il ne s'agit pas de nier que les musiques improvisées puissent aussi trouver une part de leur valeur esthétique ailleurs que dans le son, en particulier dans leur qualité de performance offertes au sens de la vue autant qu'à celui de l'ouïe, impliquant des corps visibles autant que des corps sonores⁵. Mais reconnaître cela ne doit pas masquer le fait que le son n'est pas moins un lieu privilégié où coalescent certaines des qualités esthétiques centrales aux musiques improvisées⁶.

Pierre SAINT-GERMIER

1. Jon ELSTER, *Le Laboureur et ses enfants*, Paris, Minuit, 1987.

2. Voir à ce sujet Marco FUSI, « Giacinto Scelsi improviser : building a performance practice in dialogue with complexities of his creative routine », dans Alessandro Sbordoni et Antonio Rostanio (dir.) *Free improvisation. History and Perspectives*, Rome, Libreria Musicale Italiana, 2018, p. 281–290.

3. Sur le rôle de l'improvisation dans les interprétations d'*Occam Delta XV* par le Quatuor Bozzini, d'*Occam Ocean* par l'ONCEIM et d'*Occam XXV* par Frédéric Blondy, voir Emanuelle MAJEAU-BETTEZ, *Through Time and Space: Éliane Radigue's Relationship to Sound*, Thèse de doctorat de l'Université McGill, Montréal, 2022.

4. Jon ELSTER, *Le Laboureur et ses enfants*, *op. cit.*, p. 52.

5. Voir par exemple Philip AUSLANDER, « Musical Personae », *The Drama Review*, vol. 50, n° 1, 2006, p. 100–119.

6. Je tiens à remercier les relecteurs anonymes de la revue *Proteus*, ainsi que les membres du groupe de lecture de l'équipe Analyse des Pratiques Musicales de l'IRCAM, pour leurs commentaires pénétrants qui ont permis d'améliorer substantiellement ma contribution.