

## OH COMME J'AIME LA LIBERTÉ ! MAIS QU'EST-CE QUE C'EST?

NOTE : Cet article, large extrait d'un essai plus approfondi intitulé « *A second Subterranean Ethics* », a été publié la première fois dans **Mute** Vol.1 n°29, en février 2005.

*Comme dans un jeu, la victoire de l'un des joueurs n'est pas (.....)*

*..... tomberait dans le langage.)*

*— Giorgio Agamben, L'État d'exception*

*Dès lors que nous comprenons en quoi nous sommes pris dans des relations sociales contradictoires, nous pouvons aussi constater que ces contradictions elles-mêmes vont plus loin que la loi qui prétend les organiser.*

— De Selby

L'improvisation comme pure **praxis**. Impossible de rester en dehors du jeu, mais il n'y a pas non plus à se soumettre aux règles pour jouer d'un instrument. Parfois, quand des musiciens jouent d'un instrument de manière impromptue, ils sont capables de créer des moments de convergence, de communication. L'exploration sans restrictions conceptuelles de l'aspect matériel de l'instrument peut en être le moyen. Si le musicien est capable de développer une approche personnelle de la création musicale, il ne saurait en revanche y parvenir dans l'isolement, mais collectivement, en compagnie d'autres musiciens et auditeurs. La musique improvisée génère du sens à partir des restes abandonnés par la musique marchande, non pour les recycler en vue d'usages ultérieurs mais pour détruire momentanément les hiérarchies de valeurs qui structurent le geste physique de la création musicale.

Lorsqu'on lance les sons dans l'improvisation, ça peut remettre en question leur appréhension temporelle et spatiale, leur place dans la réalité. Les règles intrinsèques que l'on emporte avec soi au concert en tant qu'auditeur deviennent redondantes quand les musiciens font montre d'une manière différente de jouer. Ce moment, où l'on réalise qu'on a un « limiteur » sur la musique, remet aussi en cause d'autres notions et il fragilise la compréhension qu'on peut en avoir. Souvent, les règles intrinsèques ou les paramètres qui enferment la musique sont les mêmes que ceux qui restreignent d'autres types de forces. Si l'on envisage la politique en termes de relations sociales potentielles, il y a quelque chose de politique dans le caractère d'exploration de l'improvisation.

*Il apparaît alors que les notions communes sont des Idées pratiques, en rapport avec notre puissance : contrairement à leur ordre d'exposition, qui ne concerne que les idées, leur ordre de formation concerne les affects, montre comment l'esprit « peut ordonner ses*

*affects et les enchaîner entre eux ». Les notions communes sont un Art, l'art de l'Éthique elle-même : organiser les bonnes rencontres, composer les rapports vécus, former les puissances, expérimenter.*

- Gilles Deleuze, *Spinoza — Philosophie pratique*, éd. Minuit, Paris, 1981, p.161

Pour Deleuze, les puissances d'une notion commune se développent lorsqu'elle est mise en pratique. À l'intérieur d'une notion commune, des subjectivités se forment ; leur « nature » se développe en fonction de l'usage ultérieur de la notion commune. Une notion commune ne peut devenir une règle qu'à condition d'être un style : comme, par exemple, lorsque le geste ou la particularité d'un musicien en infecte *(sic)* un autre. À moins d'être en mesure d'abâtardir ce style, il risque de devenir un nouveau modèle dans lequel appliquer des règles. Auquel cas, son potentiel politique s'évanouit.

### **PRAXIS** NON-CONSTITUÉE

Les produits finis (ou les avancées décisives) facilitent l'identification des paramètres, en permettant de s'appropriier l'œuvre d'art (ça y est ! j'ai compris !). Aujourd'hui la « *praxis* » se comprend généralement comme la fabrication d'une œuvre en particulier. Elle implique d'avoir une fin, une date butoir, une limite à sa puissance. L'improvisation, d'un autre côté, remet l'acte de création au centre de la *praxis* artistique. En fait, le sens conventionnel de la *praxis* s'est transformé au cours du millénaire. Pour les grecs anciens, note Agamben, son sens était différent de celui de la production. La production trouve ses limites en dehors d'elle-même ; la *praxis* est autonome et trouve ses limites dans travers l'action. Ainsi, elle n'est pas productive et peut s'exposer à la présence.[<sup>1</sup>]

Dans l'improvisation, la pensée et l'action sont réunies au sein d'une *praxis* non-constituée. J'entends par là une pratique qui, finalement, ne se constitue ni ne se complète et qui a pourtant sa fin en dehors d'elle-même. Son effet dépend d'une interaction : la participation des autres, à travers l'écoute et/ou la fabrication de sons.

Dans l'improvisation, les gestes accomplis requièrent une réponse de manière à poursuivre le dialogue. Mais comme les autres joueurs ne peuvent anticiper de réponse concrète, ce sont les gestes qui interrompent et initient constamment la conversation. Contrairement, disons, aux pièces de John Cage, où les instructions conceptuelles (comme « fins ») déterminent les limites d'un hasard artificiellement séparé, l'improvisation expose complètement chaque geste à tous les autres, obligeant tous les « concepts » singuliers à coexister. Les gestes ne vont jamais seuls parce que le silence lui-même a du sens ; il n'y a pas de neutralité possible dans l'improvisation. Le sens est produit en permanence et n'est jamais séparé de son contexte. Politique dans l'exposition de la médialité : c'est l'acte de créer un moyen visible comme tel. La politique n'est ni la sphère d'une fin en soi ni celle de moyens subordonnés à une fin ; c'est la

---

1 Giorgio Agamben, *L'homme sans contenu*, éd. Rivages, 1996

sphère d'une pure médialité sans fin envisagée comme champ de la pensée humaine.[<sup>2</sup>]

Du point de vue de l'idéologie (depuis longtemps obsolète dans la pensée capitaliste) qui identifie la valeur (économique, culturelle, spirituelle...) avec le produit tangible, clairement déterminé, l'improvisation est inutile parce rien en elle ne fonctionne en dehors de son contexte. L'improvisation ne fonctionne que dans l'instant où les musiciens luttent pour une notion commune. Cette lutte est le but en soi. Il s'agit d'essayer de trouver un langage au sein du spectacle, dans lequel les musiciens peuvent pour un temps arrêter de reproduire des formes toutes faites. En fabricant un argot à l'intérieur de la production capitaliste froide et brutale, les points de référence commencent à disparaître.

Reste la conscience que l'on est pris dans ce système : il serait ridicule de penser qu'il ne nous détermine pas, mais tout aussi ridicule de penser, par défaut, que tout ce que nous faisons contribue à l'efficacité de son fonctionnement.

## ARGOT

L'époque que nous sommes en train de vivre est en effet aussi celle où il devient pour la première fois possible pour les hommes de faire l'expérience de leur essence linguistique même — non pas de tel ou tel contenu du langage, de telle ou telle proposition vraie, mais du fait *même que l'on parle*.

6. L'expérience dont il est ici question n'a aucun contenu objectif, et n'est pas formulable en propositions sur un état de choses ou ne situation historique. (...) Elle doit pourtant être conçue comme une expérience concernant la matière même ou la puissance de la pensée.[<sup>3</sup>]

Si l'on est conscient de la manière dont ces systèmes sont susceptibles de couper ou d'introduire effectivement nos objets de désir, on pourrait être capable de trouver des manières de produire des moments de résistance. Il serait difficile de viser une situation parfaite (c'est-à-dire aboutie) dans laquelle on trouverait tout fantastique (Que se passe-t-il une fois qu'on y arrive ? On arrête tout ?). La situation émerge d'une pratique : c'est un *modus operandi* qu'il faut viser. Une fois que les yeux du capital — qu'il s'agisse des yeux de l'étude de marché ou de ceux de la police — savent ce que l'on cherche, on est une proie facile.

Le concept d'argot pourrait faire une analogie utile ici, bien que la musique et le langage fonctionnent dans des registres différents. N'étant pas un langage à proprement parler, l'argot s'institutionnalise difficilement. L'argot a l'aspect d'une appropriation du langage afin de le personnaliser (il peut parfois servir pour des commerces secrets ou dans d'autres affaires obscures). Dans l'argot le sens tout-fait est déformé pour servir le propos d'un utilisateur particulier à un moment donné.

Puisque la musique improvisée est la combinaison de l'exploration d'un instrument contre son

<sup>2</sup> Giorgio Agamben, *Moyens sans fins*, éd. Rivages, 1995

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.128.

utilisation habituelle et d'une manière « personnelle » de répondre, collectivement, en compagnie d'autres musiciens et auditeurs, alors le langage musical créé ne sert qu'à la communication de cet instant. Il ne peut être exporté nulle part. On peut en reprendre des idées, mais il faudra aussi les contextualiser, car chaque élément de la musique improvisée est là pour être activé par le consommateur (qui, du coup, se fait producteur). La prise de décision prend une plus grande importance dans la consommation de cette musique que pour d'autres genres musicaux dans lesquels les étapes du processus sont plus clairement déterminées, c'est-à-dire : composition ; interprétation ; reconnaissance, etc. La musique improvisée méprise la division du travail « esthétique » pour libérer des significations empaquetées : il s'agit d'infiltrer, de déformer et d'étendre les vocabulaires contenus de la praxis.