



# La pratique de l'improvisation comme techniques de soi

**Fabien Granjon**

DANS **LE SUJET DANS LA CITÉ 2020/1 Actuels n° 9**, PAGES 109 À 120

ÉDITIONS **L'HARMATTAN**

ISSN 2112-7689

ISBN 9782343204796

DOI 10.3917/lhdlc.hs09.0109

Date de mise en ligne : 03/08/2020

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-le-sujet-dans-la-cite-2020-1-page-109?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour L'Harmattan.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

# la pratique de l'improvisation comme techniques de soi

Fabien Granjon<sup>1</sup>

## Résumé

Cet article se fonde sur une enquête ethnographique conduite depuis quatre années à Uzeste, base arrière de la Compagnie Lubat (<http://www.cie-lubat.org>), où s'actualise, depuis plus de quarante ans, un « devoir d'invention d'une ruralité critique » (Denouël & Granjon, 2018). Le front culturel de résistance populaire (Granjon, 2016) qui s'y est développé s'appuie centralement sur des pratiques artistiques variées dont le ressort principal est l'improvisation et dont il nous semble possible de la considérer, depuis l'appareil conceptuel foucauldien, comme une forme de *parrêsia*.

## Abstract

### *Improvisation as self techniques*

*This article deals with an ethnographic survey conducted for four years in Uzeste, a small french village where the Lubat unit is based (<http://www.cie-lubat.org>). For more than forty years, Bernard Lubat and his unit try to create a « critical rurality » (Denouël & Granjon, 2018 ; 2019). The « popular resistance cultural front » (Granjon, 2016) they developed is centrally based on various artistic practices whose main spring is improvisation and which it seems possible to consider from the Foucauldian conceptual apparatus, as a form of *parresia*.*

MOTS CLÉS : individuation, improvisation, parrêsia, subjectivation, techniques de soi.

KEYWORDS: *individuation, improvisation, parresia, subjectivation, self techniques.*

<sup>1</sup> Fabien Granjon est sociologue, professeur à l'Université Paris 8 Vincennes/Saint-Denis (UFR « Culture et communication »), chercheur au Centre de recherche interuniversitaire « Expérience Ressources culturelles Éducation » (EXPERICE).

Dans le présent article, l'*improvisation* sera considérée comme une forme d'expression « automédiale », au principe de processus de subjectivation/biographisation (Delory-Momberger, 2019). Plus précisément, nous tenterons de cerner celle-ci depuis le concept de *parrèsia* qui nous semble être propice à la description/analyse des automédialités (Dünne & Moser, 2008) qui se développent du côté d'Uzeste, village de 430 habitants situé dans les Landes girondines ; base arrière/avant-poste du musicien Bernard Lubat<sup>2</sup> et de sa compagnie. Les quelques réflexions que nous livrons ici sur l'improvisation comme médialité biographique s'appuient sur une enquête ethnographique au long cours, que nous menons depuis 2015 en ce lieu (Denouël & Granjon, 2018 ; 2019), laquelle nous a notamment permis de documenter les pratiques de rapport à soi, aux autres et au monde qui se constituent « d'ici-d'en-bas » dans la pratique de l'improvisation qui, à Uzeste, s'avère, par conséquent, être bien davantage qu'une simple expression esthétique.

Car « *l'improvisation*, affirme Bernard Lubat, *c'est prendre le maquis* » ; manière de signifier qu'il s'agit de résister en s'éloignant des espaces de consentement qui réifient, ainsi qu'en travaillant son opacité, son équivocité. À Uzeste, l'improvisation est ainsi considérée comme un art « à vivre » qui, s'il n'est pas l'organisateur principal du changement, peut en être néanmoins, considère-t-on, l'un des ingrédients. En certains cas, il peut même s'avérer essentiel : là où, par exemple, les critiques sociale et théorique ont peu de chance de pouvoir jouer un rôle premier dans l'armement et l'expression des révoltes, dans la mesure où les conditions de possibilité de leur existence et de leur ascendant peuvent ne pas être réunies (censure, dépolitisation, résignation, faible niveau d'alphabétisation, etc.). L'improvisation nécessite des individualités singulières – il s'agit de « *sonner comme personne* », *i.e.* aussi « *en tant que personne* » –, mais le produit de leur rencontre est toujours une émergence pour partie inattendue en ce qu'elle dessine un commun qui ne se confond pas avec la somme des singularités individuelles dont il est issu. L'improvisation dessine en cela des politiques qui font travailler ensemble les différences individuelles dans une action conjointe mise en publicité. L'« identité » de chacun constitue alors la matière première à des actions communes qui la transcendent et font retour sur elle en la certifiant nécessaire tout en démontrant qu'elle ne saurait constituer, seule, le principe de l'agir-ensemble qu'elle a contribué à faire émerger.

<sup>2</sup> Bernard Lubat est un musicien de jazz de réputation internationale. Il quitte son village natal à seize ans et ne s'y réinstallera que vingt ans plus tard, afin de tenter d'y inventer une ruralité émancipée. En revenant à Uzeste à la fin des années 1970, B. Lubat souhaite redonner quelque fierté à un terroir rural dépérissant, avec un recul très net de la pratique des traditions et des coutumes ; territoire qui lui semblait pourtant toujours riche de potentialités et d'une histoire qu'il s'agissait de se réapproprié et de mettre « à l'œuvre » autrement que par la mise sous cloche de traditions à préserver du changement. Aussi, son idée fut de faire d'Uzeste le *lieu* d'un art de résistance à la norme ; un art qu'il va s'efforcer d'insinuer entre les « *œuvriers* » (*i.e.* les ouvriers de la création « *à l'œuvre d'eux-mêmes* ») et le corps social du village, avec pour visée d'expérimenter des subjectivités autres, de revigorer les sensibilités, les imaginaires, à des fins pratiques de fragilisation des dominations et, par là, transformer les individus, les inciter à s'engager et à interroger sans cesse l'institué à l'aune de l'instituant, du processus de création, de l'*œuvre commune*.

À Uzeste, l'agir improvisé est donc aussi ce par quoi se forge un sujet politique. Il se présente comme une « éducat'ion » qui fait de l'agir-ensemble la clé essentielle de la subjectivation et de la construction politiques. « *Improviser, c'est s'improviser, c'est donner conscience au soi doutant* », insiste B. Lubat. C'est travailler à recouvrer une puissance d'être affecté et d'affecter, libérée autant que faire se peut des assujettissements. Pour le dire autrement, l'improvisation est certes une manière de faire art, mais elle est aussi production de différence, libération de créativité et tentative d'instauration d'un monde commun. Vivre de l'art, c'est produire un art de et à vivre dont l'une des vocations tient, nous semble-t-il, à la réaffirmation du lien qui attache la singularité individuelle au collectif politique. Et l'improvisation de se présenter comme une forme particulière de techniques de soi permettant d'aller à la découverte de soi et de reconnaître le rôle que l'autre joue dans le fait que le Je(u) advienne.

## De l'improvisation

L'improvisation peut être décrite en première approximation comme un acte immédiat de création musicale. Sa complexité et son ambiguïté tiennent à ce qu'elle est un processus : une « partition intérieure » (Siron, 2015) virtuelle actualisée par ce qui ressemble à une forme d'écriture automatique ou de libre association (le jeu) ; mais elle est aussi le résultat de ce processus, lequel se manifeste par un assemblage de sons donné à l'écoute. L'improvisation se présente donc comme une sorte de composition instantanée, immanente, parfois préméditée et préparée, mais dont une large part – tant dans ses aspects processuels qu'en termes de résultats – relève d'un ajustement pratique à la situation dans laquelle se trouve le musicien qui improvise. Celle-ci dépend de paramètres multiples par lesquels l'artiste se laisse affecter et avec lesquels il doit composer : humeurs personnelles, jeu des partenaires, contexte, public, salle, sonorité, etc.

Accomplissement pratique, l'improvisation peut respecter assez largement les normes de la construction musicale (mélodie, séquences harmoniques, rythme, mesure, tempo métronomique, justesse, etc.), s'inscrire dans un style ou un *idiome* particulier (swing, bebop, etc.) et répondre à des cadres d'action préformalisés et attendus – paraphrase, phrase-chorus, libre variation (Gerber, 1973a, p. 168). *A contrario*, elle peut également s'en détacher largement pour aller vers des formes plus *libres* et « non-idiomatiques » (Bailey, 1999, p. 13), tendues vers « l'attente de l'inattendu » (Quan Ninh, 2010, p. 62). L'improvisation s'étire donc sur un *continuum* allant d'expressions stylisées dans un langage qu'il est possible de reconnaître comme relevant d'un genre de codification singulier – c'est-à-dire appartenant à une suite d'occurrences que l'on retrouve généralement liées les unes aux autres dans une forme de jeu –, jusqu'à des formes d'expressivité débridées, plus expérimentales,

difficilement codifiables, qui exigent *toute licence* en musique, qui cherchent à créer « le son de la surprise » (Bailey, 1999, p. 65), *l'inentendu*, ainsi qu'à explorer, par l'expérience, « comme toutes les possibilités d'écriture en même temps, [i.e.] potentiellement toutes les esthétiques » (Quan Ninh, 2010, p. 33).

Y compris dans ses déclinaisons les plus *free*, l'improvisation n'est cependant jamais, seulement, *différences* absolues, mais plutôt différences relatives car elle est indexée à des perceptions changeantes de situations changeantes (Quan Ninh, 2010). De surcroît, elle s'arrime à des repères stylistiques et comporte de la mêmété, des répétitions, des ressassements, des accumulations. Les élans de l'improvisation libre peuvent par ailleurs intégrer une variété d'éléments non musicaux qui ressortissent d'autres domaines artistiques (théâtre, slam, vidéo, etc.), mixant par exemple images et/ou mots. Aussi l'improvisation est-elle « une manière de *dissidence* », car elle s'appuie sur de « nouveaux rapprochements par croisements, montages ou collisions [qui] défont la syntaxe et les délimitations convenues : jazz moderne, musique contemporaine, avant-garde expérimentale » (Moussaron, 2012, p. 105). L'improvisation est ainsi *créolisation*, c'est-à-dire une manière de faire pénétrer l'imaginaire dans la pensée, le politique dans le sensible et de faire de cet enchâssement une puissance qui libère certains possibles et appelle à actualiser leurs restes.

Improviser demande quelques préalables, s'agissant notamment de la maîtrise des outils de production sonore et scénique, et bien évidemment de *l'écoute*. Une technique instrumentale ample est un prérequis central puisqu'il s'agit de disposer de potentialités d'expression étendues – une « qualité de réaction » (J.-P. Drouet *in* Gerber, 1973b, p. 200) – afin de se trouver en capacité de traduire, le plus directement et fidèlement possible, une idée ou une sensibilité en une *oralité*. Il s'agit donc d'avoir la technique de ses fins propres, étant entendu que « bien jouer, n'est pas jouer avec la technique la plus accomplie, mais mettre dans sa musique la plus grande *charge émotionnelle possible* » (Gerber, 1973a, p. 184), c'est-à-dire y placer ce qui permet de faire collectif, d'inciter l'autre, de le mobiliser. Si comme le suggère L. Quan Ninh, « ne pas savoir, c'est commencer à improviser » (2010, p. 8), il faut saisir que l'ignorance ou la méconnaissance dont il est ici question ne porte pas sur un manque de savoir ou de savoir-faire, mais sur l'incapacité à prévoir ce qui sortira au final de l'improvisation. Improviser, c'est donc doublement parier sur les résultats esthétiques et sur le processus qui en est à l'origine.

Plus précisément il s'agit de croire en la *viabilité* de ce processus, i.e. conjecturer son caractère vivant et erratique : avoir confiance en la « disponibilité de l'étant pour toutes sortes de migrations possibles » (Glissant, 2010, p. 37) et donner quelque créance à la fragilité, à la *dérive* – presque au sens situationniste du terme. Il s'agit d'expérimenter par la pratique musicale une pensée théorique de la totalité et du *Tout-monde*. L'improvisation se fait donc *drive*, dans l'acception créole du terme – « la disponibilité, la fragilité, l'acharnement au mouvement » (Glissant, 2010, p. 37) –, mais aussi poétique du flux

(le *drive* du batteur) qui fait toujours cas de l'épreuve des situations. L'œuvre improvisée ne peut être ainsi qu'à l'œuvre dans la mesure où elle ne saurait quitter le domaine de « l'en train de se faire », à un train d'enfer. L'improvisation se fait ainsi *digèneses*, elle est mouvement de création qui n'en finit pas. De nature imprédictible, elle se compose de commencements « qui fluent de partout comme des fleuves en errance » (Glissant, 2005, p. 37). Elle produit des *intervalles sensibles*.

À l'habileté manuelle sonore qu'appelle l'improvisation fait naturellement écho un autre impératif qui relève, lui, d'une capacité d'écoute, c'est-à-dire de l'aptitude à saisir et à s'imprégner des éléments (sonores) extérieurs notamment produits par les partenaires de jeu, mais émanant aussi éventuellement d'autres sources (par exemple, des auditeurs censés participer à ce qui doit advenir sur scène). Cette compétence perceptive est également la déclinaison pratique nécessaire d'une *disposition* plus générale – J.-P. Drouet parle à cet égard d'« une constitution morphologique » (in Gerber, 1973b, p. 200) – dont on pourrait affirmer qu'elle est une *manière de s'engager* dans la situation, de répondre à hauteur de ses possibilités, penchants, talents, envies, sentiments, désirs, etc., de façon (im) pertinente, en étant sensible à la présence de l'autre et de rendre l'autre sensible à la sienne. L'exigence « improvisatoire » est ainsi « mouvement perpétuel d'échanges » (Quan Ninh, 2010, p. 37), un rapport à l'altérité. En cela, elle est proche de celles que définit É. Glissant s'agissant de la *Relation* et de la *créolisation* (2009), lesquelles relèvent de l'éthique, c'est-à-dire de la manière d'être et d'agir avec les autres.

Aussi, est-ce par l'*autre*, par ses différences, son ambiguïté, sa complexité que peuvent se faire jour des situations inédites, susceptibles d'ouvrir à des possibles non envisageables en dehors de pouvoir en faire l'expérience : « *arriver à être libre avec la qualité de l'autre* ».

Plus on joue, et plus on s'enfonce en soi-même, mieux on tire parti de ce qu'il y a à l'intérieur de nous, mieux on tire parti de ce qu'il y a dans le monde. [...] Improviser, [...] c'est être dans le moment, au beau milieu de toutes les relations possibles. (Parker, 2009)

C'est par la Relation que les normes se relativisent, les inhibitions se dépassent, la matière à penser, à sentir et à faire circuler, que se révèlent « les lieux-communs dont nous devinons entre nous le partage » (Glissant, 2009, p. 72). Improviser, c'est ainsi

porter attention à la présence de chacun, vraiment, dans un affût bienveillant, parce que cet instant en devenir fuit et fuit à jamais. Parce que tout à l'heure il n'y aura plus aucune trace de cet instant, plus aucune trace de la chair et de la grâce de cet instant. (Quan Ninh, 2010, p. 12)

Et se poser nécessairement cette question essentielle : « Comment être soi sans se fermer à l'autre, et comment s'ouvrir à l'autre sans se perdre soi-même ? » (Glissant, 1996, p. 23). De fait, l'improvisation se présente comme une pragmatique de la rencontre orale

qui privilégie finalement le *faire* sur le résultat de ce faire, « le jeu sur le joué » (Gerber, 1973a, p. 180), la « primauté du processus de production sur le produit et de l'événement sur l'objet esthétique » (Gerber, 1973b, p. 201). L'importance de l'improvisation tient alors à la *praxis* qu'elle nécessite de mettre en œuvre et, plus précisément, à ce que celle-ci réclame de celles et ceux qui s'y risquent. Sa singularité se voit ainsi liée à ce qu'elle est « un moyen conduisant à une évolution de la personnalité de chacun et de la vie quotidienne individuelle et collective » (Willener, 1973, p. 207).

## Individuation et *parrèsia*

Autrement dit, l'improvisation est une mise en Je(u) de soi permettant de se sortir des « cadences » de la musique et de la vie, une maïeutique permettant d'aller à la découverte d'un soi que l'on ne connaît pas nécessairement bien – *i.e. de se différer* –, dans la mesure où elle oblige à des réactions qui ne peuvent être réellement prévues à l'avance. Elle est une « expérience de quelque chose à vivre » (Quan Ninh, 2010, p. 6), une relation poétique qu'il faut nécessairement éprouver pour en considérer la portée et par conséquent, elle se présente aussi comme « une disposition à entretenir sa propre vitalité » (Quan Ninh, 2010, p. 27). C'est en cela une éducation à soi et à l'autre. À cet égard, l'improvisation est une pensée-pratique de l'errance, de l'exil intérieur ; non pas

l'éperdue pensée [-pratique] de la dispersion mais celle de nos ralliements non prétendus d'avance, par quoi nous migrons des absolus de l'Être aux variations de la Relation, où se révèle l'être-commun-étant, l'indistinction de l'essence et de la substance, de la démesure et du mouvement (Glissant, 2009, p. 61).

Il s'agit en quelque sorte de laisser la place au précipice de chacun, à son ignorance, sa connaissance, ses peurs, ses désirs, ses habitudes, son imagination ; de tout prendre et de ne rien épargner.

L'improvisation peut donc être envisagée comme relevant d'une « esthétique de l'existence » (Foucault, 2001) visant l'auto-transformation, l'institution de soi, un exercice de soi sur soi, *via* l'autre, en opposition à des normes qui obligent à rester dans l'immobilité de ce qu'on est tel que la société nous a faits. Elle serait ainsi, comme une *esthétique-éthique* du refus, certes personnelle, « mais toujours adossé[e] à un souci du monde » (Macé, 2016, p. 224). Par ailleurs, « si rien n'est vrai, [mais que] tout est vivant » (Glissant, 2009, p. 104), la vérité de soi ne se trouverait pas tant dans une immuabilité ontologique que dans la capacité à se mettre en Je(u) sur une scène collective en explorant des vies singulières, en créant de la différence, de l'altérité, des écarts, un mouvement qui ne relève jamais de l'identique, mais toujours du Divers, de la variation, même la

plus infime (métastabilité), c'est-à-dire ce par quoi la vie administrée peut se fissurer et ouvrir les voies à des imaginaires et des actions alternatifs : « une puissance morale et politique d'écartement » (Macé, 2016, p. 225). Dans cette perspective, l'improvisation serait « une matrice pratique de l'expérience de soi » (Foucault, 2015, p. 88) mêlant souci de soi – *epimeleia heautou* –, souci des autres et souci du monde. Ici, le *soi* se définit non par une fixité, mais, a contrario, par un mouvement, une Relation : « ce n'est pas quelque chose de structuré, qui est donné au commencement [mais] certaines relations à soi-même » (Foucault, 2015, p. 117). Et cette relation à soi est nécessairement aussi une relation aux autres.

Le souci de soi se couple donc à une attention à l'autre et, de là, peut naître un respect des *idiorrythmies*, c'est-à-dire des rythmes personnels (Barthes, 2002) susceptibles d'organiser un *faire commun* et la possibilité d'un *vivre ensemble* différents qui durent le temps de l'improvisation. À l'instar d'E. Bloch (1977), pour qui la musique est une forme d'anticipation d'une vie qui ne serait plus mutilée, l'improvisation se présente comme un aperçu de la puissance nécessaire à l'actualisation d'un futur espéré, lequel s'incarne au présent dans un *choix d'existence*. Elle est ce par quoi il devient possible de *faire de sa vie une œuvre*, non dans le sens d'une esthétisation stylistique de son existence, mais dans celui d'envisager le soi comme une structure éthique de personnalité *à l'œuvre* : non une subjectivité préalablement définie et vers laquelle il faudrait tendre ou qu'il faudrait retrouver – fût-elle critique –, mais plutôt un processus de subjectivation à conquérir en permanence sur le prescrit, l'attendu, le tolérable et leurs contradictions. « Le soi, c'est une œuvre d'art. C'est une œuvre d'art qu'on a à faire, et qu'on a en quelque sorte devant soi. [...] Le soi est donc une création, une création de soi-même : on se fait son propre soi. » (Foucault, 2015, p. 155)

Dans cette perspective, l'improvisation est une forme d'entreprise de « reddition de compte de soi-même » qui, comme le souligne M. Foucault, nous ramène « au *bios*, à la vie, à l'existence et à la manière dont on mène son existence [...] : un mode d'existence qu'il s'agit d'examiner et d'éprouver tout au long de cette existence même » (2009, p. 148). L'existence (le *bios*) comme esthétique, c'est-à-dire la subjectivité comme objet pour une forme esthétique est un couplage particulièrement prégnant dans la mesure où il est à la fois la *fin*, mais aussi le *moyen* par lequel l'individuation prend corps. Autrement dit, l'improvisation relève d'une forme de *parrésia*. Elle se conçoit comme un travail de constitution de soi, mais également comme une pratique de *véridiction* qui enjoint à prendre le *risque* de dire la vérité de soi, des situations, et de pousser les autres à faire de même, c'est-à-dire se construire au risque de la violence de la Relation et plus précisément de ses potentielles contradictions, c'est-à-dire du développement de propositions en tension, néanmoins dépendantes les unes des autres. L'improvisation parrésiaque est

donc un *courage* « dont la forme minimale consiste en ceci que le parrésiate risque de défaire, de dénouer cette relation à l'autre qui a rendu possible précisément possible son discours » (Foucault, 2009, p. 13).

L'improvisation exprime alors, à l'instar du théâtre de J. Genet commenté par Lucien Goldmann, « la dimension du possible et du dépassement » (1971, p. 93). Sa fonction critique tient ainsi, tout autant au travail de relativisation, voire de sape des *ordres* musicaux qu'elle permet, qu'à ce qu'elle montre en acte des alternatives et du *désordre* sensible qu'elle produit. Travail esthétique du négatif et critique pratique de l'existant, elle est, dans le même mouvement, une actualisation positive de possibles « non conformes ». L'improvisation est en ce sens un improbable qui ne cesse d'advenir, de surgir, qui fait événement. Elle se fait ouverture d'intervalles de dignité permettant de « tenter *la possibilité d'une sculpture de soi* » (Quan Ninh, 2010, p. 37) et démonstration singulière de la possibilité d'alternatives. Mais l'improvisation est aussi la monstration de la compétence à produire ces alternatives, ainsi que l'attestation de la nécessité d'avoir à s'engager pour arriver à ces alternatives.

Au-delà des musiciens eux-mêmes, le geste improvisé parrésiasique en tant qu'il est une adresse à des publics peut avoir une portée politique plus étendue. « Que faire pour que d'autres en viennent aussi à faire [et] à être ? », s'interroge A. Willener à propos de la portée sociale et politique de l'improvisation (1973, p. 236). Cette dernière est en effet, la plupart du temps, aussi une adresse à des publics dont il semble évident d'avoir à questionner la portée effective. Il s'agit donc de *faire art* en essayant que les publics se saisissent du moment, non pas « à leur manière » – c'est-à-dire en conformité avec ce qu'ils croient être ou devoir sentir/penser –, mais précisément depuis des appuis qui ne sont pas ceux culturellement appris et depuis lesquels ils ont l'habitude de réagir. Autrement dit, il s'agit de ne pas se conformer à l'expérience spectatorielle commune des publics, laquelle reste largement indexée à la rationalité marchande. La chose est d'ailleurs d'autant plus importante si l'on considère, à l'instar de T. W. Adorno, que l'art ne résiste que par la forme – « et rien d'autre », ajoutait-il (1998, p. 289). Parier sur la pleine efficace d'un art critique nécessite donc de modifier les modalités de sa réception en essayant de désajuster structures institutionnalisées de diffusion et dispositions incorporées de réception. Aussi s'agit-il d'inventer *un art de la diffusion de l'art* (pour reprendre les propos de B. Lubat) relevant, lui aussi, d'une forme de *parrésia* en ce qu'il doit servir à « demander aux interlocuteurs de rendre compte d'eux-mêmes [et doit les conduire] effectivement à la découverte qu'ils sont bien obligés de reconnaître eux-mêmes qu'ils ont à se soucier d'eux-mêmes » (Foucault, 2009, p. 146).

## De l'improvisation comme art politique

L'improvisation est une manière de se « constituer en tant que sujet éthique » (Foucault, 2015, p. 115). *Parrèsia* tenant donc, en premier lieu, à la sphère de l'éthique personnelle, elle n'est toutefois pas étrangère à une pratique politique désindividualisée, c'est-à-dire à l'organisation d'un *commun* en partant du « chaos absolu de différences » (Arendt, 2014, p. 168). Les improvisateurs en tant qu'« êtres *différents* » et cultivant leurs singularités d'artistes et de citoyens développent un « style d'existence » qui est un *témoignage par la vie* manifestant « directement, par sa forme visible, par sa pratique constante et son existence immédiate, la possibilité concrète et la valeur évidente d'une autre vie, une autre vie qui est la vraie vie » (Foucault, 2009, p. 170). L'improvisation parrésiasique tend à donner témoignage de ce qu'est l'art de l'improvisation dans sa vérité, et porte, par là, une charge politique spécifique (*biopolitique*) : « L'art est capable de donner à l'existence une forme en rupture avec toute autre, une forme qui est celle de la vraie vie. » (Foucault, 2009, p. 172) Elle établit bien au réel

un rapport qui n'est plus de l'ordre de l'ornementation, de l'ordre de l'imitation, mais qui est de l'ordre de la mise à nu, du démasquage, du décapage, de l'excavation, de la réduction violente à l'élément de l'existence (Foucault, 2009, p. 173).

L'improvisation est, en cela, une *pratique de liberté* qui (se) donne à voir et à entendre, au travers des propositions artistiques dont elle est au principe. Elle se fait « mise en scène » d'un politique (une politique de la scène et de la vie) et se présente comme un modèle d'une pratique cumulée de *liberté* qui produit de la différence, transforme l'individu, sans que le fruit de cette transformation ne soit prévisible à l'avance et sans qu'il soit à même de produire un processus plus large de *libération*. *De facto*, les improvisateurs se heurtent à la difficulté d'avoir à transformer l'improvisation parrésiasique en une modalité/nodalité organisée dans un rapport de forces déterminé. Or sa nature même, installant le sujet « dans le mitan instable de toute chose » (Ménil, 2011, p. 241), rend cet effort difficile. Non que celle-ci ne soit pas politique – elle l'est –, mais parce que la liberté critique qu'elle promeut tient singulièrement d'un détachement des formes organisées. Il s'agit en effet de ne jamais céder complètement aux formalismes – fussent-ils critiques – qui sont toujours l'expression d'un ordre, de normes, de procédures qui figent pour partie les manières d'être, d'agir et de penser par l'énoncé d'attendus qui font règles et auxquels il serait utile, intéressant, voire nécessaire de se plier. On se plaît alors à imaginer un politique singulier qui s'improviserait.

On rêve l'irruption de *sujets politiques imprévisibles*, on travaille même parfois à les faire émerger en « dissipant les « passions tristes » (Spinoza), [en composant] des *rappports*

*neufs* avec le monde, de joie, de jeu, d'émulation, d'amour » (Moussaron, 2012, p. 108), en portant haut les principes de la Relation et de ses incertitudes, en accordant « l'imaginaire de l'imprévisible avec les nécessités du faire et de l'agir » (Glissant, 2009, p. 108), en tentant de penser ce qui pourrait être décrit comme une *pluriversalisme*, c'est-à-dire l'existence « d'un monde où de nombreux mondes aient leur place » (Garcia, 2015, p. 115) et nous garderaient « d'être persuadés d'une essence ou d'être raidis dans des exclusives » (Glissant, 1997, p. 26). Cette éthique qui porte la nécessité de formes de vie composites est assurément un « pari mélancolique » (Bensaïd, 1997) qui s'incarne dans un désir de transformation de soi, des autres et du monde qui passe par des conflits à proprement parler politiques. Résolu, convaincu, il n'en reste pas moins traversé par une intranquillité fondamentale qui prend pleine conscience de la fragilité des personnes, des luttes qu'elles mènent malgré elle et de l'héritage des vaincus. L'improvisation parrésiasique peut paraître éloignée, à première ouïe, de cet élan mélancolique ; elle en est pourtant l'expression singulière dans l'ordre de l'art et de la Relation, puisqu'elle fait fond sur un imprévisible et parie sur des potentialités libératoires qu'il resterait à mettre « à l'œuvre », c'est-à-dire à faire vivre en chaque individu, puis en une *praxis* collective. Sans doute s'agit-il là d'un optimisme de la volonté, mais celui-ci n'a, pour autant, rien du décret arbitraire ou de l'avant-garde morale. Il est l'espoir raisonné et concret maintenant la fragile luminescence des lucioles résistantes et la possibilité d'un art politique « capables de mettre en œuvre un épanouissement humain qui s'inscrit dans l'horizontale plénitude du vivant » (Breleur *et al.*, 2009, p. 12).

En tant qu'art politique, l'improvisation contribue, à sa manière – *i.e.* modestement –, à entretenir une certaine « folie d'être » (Certeau, 1993, p. 222), à valoriser le risque d'exister et à maintenir possible un avenir commun en faisant

survenir la différence comme pouvoir de révision des normes, [...] implique [ant] que les liens de l'individuel et du collectif ne soient pas scellés par un impératif de conservation ou de répétition sociale, mais donnent lieu au contraire à des renouvellements minoritaires (Le Blanc, 2014, p. 64).

C'est bien là une (impro) vision qui met au cœur de son *principium* le fait que chaque individu se révèle à soi et aux autres (se singularise) comme *sujet politique* (et comme *artiste d'exécution* initiateur d'actions « concertées » – Arendt, 1972) par la manière qu'il a d'agir avec, contre et devant les autres, sur scène, dans les coulisses et dans la vie. C'est dans et par l'action que naît l'ouverture à l'altérité et au Tout-monde glissantien – dont A. Ménil précise qu'il est « moins l'objet d'une expérience que l'énoncé d'un projet » (2011, p. 575) – qui, pour se faire espace de concitoyenneté, doit passer par la construction, en chacun de ses archipels, d'espaces d'apparition et d'action.

## Références bibliographiques

- ARENDET, H. (1972). *La Crise de la culture*. Paris : Gallimard.
- (2014). *Qu'est-ce que la politique ?* Paris : Seuil.
- BAILEY, D. (1999). *L'improvisation. Sa nature et sa pratique dans la musique*. Paris : Outre Mesure.
- BARTHES, R. (2002). *Comment vivre ensemble. Simulation romanesque de quelques espaces quotidiens*. Paris : Seuil.
- BENSAÏD, D. (1997). *Le Pari mélancolique*. Paris : Fayard.
- BLOCH, E. (1977). *L'esprit de l'utopie*. Paris : Gallimard.
- BRELEUR, E. et al. (2009). *Manifeste pour les « produits » de haute nécessité*. Paris : Galaade Éditions.
- CERTEAU, M. de (1993). *La culture au pluriel*. Paris : Seuil.
- DELORY-MOMBERGER, C. (2019). Biographie, biographique, biographisation. In C. Delory-Momberger (dir.). *Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique* (p. 47-51). Toulouse : Érès.
- DENOÛËL J. & GRANJON F. (dir.) (2018). *Politiques d'UZ. Vivacités critiques du réel*. Rennes : Éditions du Commun.
- (2019). *Uzeste. Politiques d'UZ Tome 2. Critique en étendue*. Rennes : Éditions du Commun.
- DÜNNE, J. & MOSER, C. (Hrsg). 2008. *Automedialität. Subjektconstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*. München : Wilhelm Fink.
- FOUCAULT, M. (2001). *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France. 1981-1982*. Paris : Gallimard/Seuil.
- (2009). *Le Courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France. 1984*. Paris : Gallimard/Seuil.
- (2015). *Qu'est-ce que la critique ?* suivi de *La culture de soi*. Paris : Vrin.
- GARCIA, R. (2015). *Le désert de la critique. Déconstruction et politique*. Paris : L'Échappée.
- GERBER, A. (1973a). Le Cohelmec : l'improvisation en jazz moderne. In P. Beaud & A. Willener (dir.). *Musique et vie quotidienne. Essai de sociologie d'une nouvelle culture* (p. 155-191). Paris : Mame.
- (1973b). Le New Phonic Art : l'improvisation en musique contemporaine. In P. Beaud & A. Willener (dir.). *Musique et vie quotidienne. Essai de sociologie d'une nouvelle culture* (p. 193-204). Paris : Mame.
- GLISSANT, É. (1996). *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard.
- (1997). *Traité du Tout-monde. Poétique IV*. Paris : Gallimard.
- (2005). *La Cohée du Lamentin. Poétique V*. Paris : Gallimard.
- (2009). *Philosophie de la Relation. Poésie en étendue*. Paris : Gallimard.
- (2010). *L'imaginaire des langues. Entretien avec Lise Gauvin (1991-2009)*. Paris : Gallimard.
- GOLDMANN, L. (1971). *La création culturelle dans la société moderne*. Paris : Denoël.
- GRANJON, F. (2016). *Les UZ-topies de Bernard Lubat. Dialogiques*. Paris : Outre Mesure.

- LE BLANC, G. (2014). *La philosophie comme contre-culture*. Paris : Presses Universitaires de France.
- MACÉ, M. (2016). *Styles. Critique de nos formes de vie*. Paris : Gallimard.
- MÉNIL, A. (2011). *Les voies de la créolisation. Essai sur Édouard Glissant*. Saint-Vincent de Mercuze : De l'Incidence Éditeur.
- MOUSSARON, J.-P. (2012). *Les blessures du désir. Pulsions et puissances en Jazz*. Céret : Alter Ego éditions.
- PARKER, W. (2009). Intervention au colloque « Improvisation : ordre et désordre » [en ligne]. Festival Sons d'Hiver. <http://www.cie-lubat.org/images/stories/ecrivien/colloque.pdf>.
- QUAN NINH, L. (2010). *Improviser librement. Abécédaire d'une expérience*. Lyon : Môméludies/CFMI de Lyon.
- SIRON, J. (2015). *La partition intérieure. Jazz, musiques improvisées*. Paris : Outre Mesure.
- WILLENER, A. (1973). Le groupe Faire : exploration, improvisation, construction. In P. Beaud & A. Willener (dir.). *Musique et vie quotidienne. Essai de sociologie d'une nouvelle culture* (p. 207-244). Paris : Mame.