



Écriture improvisation et Le modèle jazz ?

Sylvie Chalaye
et Pierre Letessier

Passage(s)
Esthétique(s) Jazz

Cet ouvrage a été publié avec le concours de
l'EA 3208 Arts : Pratiques et Poétiques
de l'Université Rennes 2



Écriture et improvisation Le modèle jazz ?

sous la direction de
Sylvie Chalaye et Pierre Letessier
avec la participation de
Raphaëlle Tchamitchian

Passage(s)
« Esthétique(s) jazz : la scène et les images »

Collection « Esthétique(s) jazz : la scène et les images »
dirigée par Sylvie Chalaye et Pierre Letessier

« Jazz is not just music, it's a way of life,
it's a way of being, a way of thinking. »

Nina Simone¹

Inscrite dans la dynamique des rencontres scientifiques internationales qui lui ont donné naissance, la collection « Esthétique(s) jazz : la scène et les images » accueille des recherches transdisciplinaires dans le domaine des arts de la scène, du cinéma, des arts visuels et plastiques abordant le jazz comme un modèle esthétique qui ne se limite pas au champ musical. Elle a pour ambition de construire un champ jazzistique ouvert aux arts et à leurs poétiques, expression d'une philosophie et d'une vibration au monde dont l'héritage est la musique noire des Amériques. Elle n'est donc pas dédiée au jazz, mais aux esthétiques de la scène et de l'image, des arts vivants et cinématographiques qui sont influencées, inspirées, traversées, travaillées par le jazz dans toute sa pluralité, et aux enjeux anthropologiques dont elles sont partie prenante.

© Éditions Passage(s), 2016
Laboratoire SeFeA / IRET / Sorbonne Nouvelle (EA3959)
Équipe Arts : pratiques et poétiques (EA3208)
www.editionspassages.fr
ISBN 979-10-94898-13-0



¹ Cit. dans Arthur Taylor, *Notes and Tones*, NY, Da Capo Press, 1977, p. 156.

Écriture et improvisation

Le modèle jazz ?



SOMMAIRE

<i>Écrire l'imprévisible</i> par Gilles Mouëllic.....	9
Chapitre 1 : Jazz en écriture	
<i>Le jazz comme modèle d'écriture dramatique</i> par Sylvie Chalaye.....	23
<i>Suzan-Lori Parks, une esthétique jazz</i> par Raphaëlle Tchamitchian.....	35
<i>« L'écrit surgi du jazz » chez Léonora Miano</i> par Raphaëlle Tchamitchian et Sylvie Chalaye.....	43
Chapitre 2 : Composition et pratiques d'improvisation	
<i>Avec ou sans jazz. De quelques stratégies d'improvisation dans le cinéma d'avant-garde</i> par Éric Thouvenel.....	53
<i>De l'art et de la nécessité de se (re)raconter des histoires...</i> Par Alexandre Pierrepont.....	67
<i>Le blues dans le théâtre de Kossi Efoui : mojo et improvisation</i> par Pénélope Dechaufour.....	85
Chapitre 3 : Digression – L'improvisation à l'ère du numérique	
<i>Trouver le lieu du geste et de l'improvisation : ce que le numérique déplace dans le cinéma d'Abdellatif Kechiche</i> par Anne Brouillet.....	101
<i>Improvisation, jeu d'acteur et dispositifs numériques</i> par Rachel Rajalu.....	119

Chapitre 4 : L'improvisation comme marronnage.....	131
<i>L'improvisation jazz dans Hellzapoppin : l'altérité comme moteur (à explosion) dramaturgique</i>	
par Pierre Letessier.....	133
<i>Quand les Belles de jazz se font la belle !</i>	
par Fanny Le Guen.....	143
<i>Esthétique jazz, pied de nez et escamotage dans les expressions scéniques et plastiques des diasporas afro-descendantes</i>	
par Sylvie Chalaye.....	151
Postface : When Marivaux Plays His Old Kazoo (dérvives théoriques)	
par Yannick Séité.....	161
Contributeurs.....	177



Écrire l'imprévisible



Gilles Mouëllic

Revenons, pour commencer, aux définitions les plus usuelles d'*improviser*, celles des dictionnaires, définitions qui se sont imposées à partir du XVII^e siècle, reprises aujourd’hui par la plupart des textes qui y font référence. « Improviser : composer sur le champ et sans préparation », telle est la définition du Robert, déclinée en quelques propositions, dont celle-ci : « Improviser : organiser sur le champ, à la hâte ». On peut compléter ces deux définitions par l’origine de ce verbe *improviser*, que le Robert historique situe en 1642 comme emprunt à *improvvisare*, dérivé lui-même de *improvviso*, « qui arrive de manière imprévue ». Ces définitions associent donc l’improvisation à l’absence de préparation, à une forme de précipitation (« à la hâte »), et à la surprise (« de manière imprévue »). Elle est usuellement associée à l’adaptation dans l’instant à une situation quotidienne inattendue (improviser un dîner), mais le Robert privilégie un usage spécifique dans le champ de la création artistique, ainsi que le laisse supposer la notion de « composition ». Cependant, ces deux acceptations ne sont pas incompatibles : les cinéastes désireux de mettre en place des dispositifs destinés à l’improvisation favorisent souvent des situations quotidiennes dans lesquelles les repas ont la part belle. Plus surprenante *a priori* est le lien immédiat établi par le Robert entre « improvisation » et « composition ». Le musicologue allemand Karl Dalhaus introduit ainsi son texte de 1979 intitulé

« Qu'est-ce que l'improvisation musicale », traduit pour la première fois en 2010 : « Tel qu'il est en usage, employé sans que l'on y réfléchisse, le concept d'improvisation est un concept éculé. Il pâtit d'être une catégorie définie de façon essentiellement négative par opposition au concept de composition. C'est un terme générique qui rassemble des phénomènes musicaux que l'on ne veut, pour une raison ou pour une autre, appeler *composition* et dont on se débarrasse en leur appliquant un concept opposé, sans se soucier de savoir si ces phénomènes sont liés entre eux par des caractéristiques communes¹ ». On a donc plusieurs hypothèses, fort différentes : opposition stricte entre composition et improvisation, détermination de caractéristiques communes ou affirmation de l'improvisation comme composition, voilà qui n'éclaire guère notre lanterne. Alexandre Pierrepont semble quant à lui les ramener dos-à-dos quand il écrit à propos du jazz : « Il semble bien que ce ne soient pas la composition ou l'improvisation en tant que telles, malgré les plans des uns et les credo des autres, mais la pratique intensive de l'improvisation à plusieurs, l'élargissement de l'idée de composition à partir d'elle, et finalement l'ouverture de celle-là à celle-ci, qui soient significatives du champ jazzistique² ». En d'autres termes, l'improvisation collective élargirait l'idée de composition qui s'ouvrirait ensuite à l'idée d'improvisation. Christian Béthune tente lui aussi de résoudre cette opposition à partir du concept « d'oralité seconde » emprunté au chercheur et linguiste américain Walter J. Ong et fondée sur une interaction de la forme orale et de la forme écrite. « Grâce à la technologie, écrit Christian Béthune qui évoque ici les moyens d'enregistrement, la chose dite n'est plus circonscrite à la portion restreinte de l'espace où porte la voix, ni limitée par les éventuelles défaillances de la mémoire humaine, et la parole se trouve investie de prérogatives jusque-là réservées à la seule écriture³ ».

¹ Carl Dalhaus, « Qu'est-ce que l'improvisation musicale ? », *Tracés*, n° 18, « Improviser. De l'art à l'action », 2010/1, p. 182.

² Alexandre Pierrepont, *Le Champ jazzistique*, Marseille, Parenthèses, 2002, p. 151.

³ Christian Béthune, *Adorno et le jazz. Analyse d'un déni esthétique*, Paris, Klincksieck, Collection « D'esthétique », 2003, p. 98.

Est-il utile de rappeler ici l'importance de l'enregistrement dans l'histoire du jazz pour comprendre la pertinence de cette hypothèse ? Le jazz serait alors au cœur de cette nouvelle oralité, cette oralité seconde qui se manifeste comme un choix esthétique délibéré.

Les imprécisions qui accompagnent l'improvisation justifient en grande partie la méfiance suscitée par le concept lui-même, méfiance résumée ainsi par Jean-François de Raymond, auteur du seul essai en français à lui être consacré : « Tout marginalise l'improvisation, les actes qui passent pour inachevés, les esquisses. Sans ancêtres, généalogie ni archives, elle ne transmet, ne continue ni n'explique rien¹ ». Cela n'empêche pas l'improvisation, tout au long du XX^e siècle, de faire l'objet d'une remarquable attention dans une grande diversité de pratiques artistiques, avec des fortunes diverses : exploration de nouvelles potentialités du corps dans la danse ou le théâtre, fascination pour le geste dans la peinture ou la sculpture, confiance dans la part de spontanéité de l'écriture « automatique » chère aux surréalistes, goût pour l'imprévu dans les *happenings* des plasticiens ; la liste est longue et ne manque pas d'entretenir une certaine confusion, jointe à une légitime suspicion face aux expériences plus ou moins abouties de créations instantanées. Seul le jazz, qui a précédé et inspiré nombre de ces tentatives, semble ignorer ces doutes : sans autre projet que celui de *jouer ensemble*, des musiciens adeptes d'un folklore noir de la Nouvelle-Orléans imposent sur toutes les scènes occidentales des « pratiques inventives immédiates² » et confirment avec éclat les potentialités créatives de l'improvisation. En passant en quelques années du statut de curiosité exotique à celui de révolution artistique, le jazz donne une légitimité à d'autres formes d'expression dans lesquelles l'écriture joue un rôle secondaire au profit de l'invention dans l'instant, alors que les figures du metteur en scène en théâtre, du compositeur en musique, relayée par celle du chef d'orchestre, ou celle du chorégraphe en danse signalent la

¹ Jean-François de Raymond, *L'Improvisation*, Paris, Vrin, 1980, p. 9.

² *Ibid.*, p. 15.

disparition de la part improvisée laissée à l'artiste sur scène au profit de l'avènement de l'interprète et de la toute-puissance du texte.

Le jazz est la seule pratique artistique dans laquelle l'improvisation, sans être absolument nécessaire, joue un rôle décisif : les grands jazzmen sont tous de grands improvisateurs, et l'évolution très rapide du jazz tout au long du XX^e siècle est due à l'étonnante faculté de renouvellement de ces musiciens dans leurs pratiques d'improvisateurs. Alors que la musique savante continuait le chemin vers la maîtrise liée à une écriture de plus en plus complexe, le jazz inventait d'autres modèles où l'interprète est le créateur, où la partition (quand elle existe) n'est qu'une matière destinée à permettre au musicien d'exprimer sa propre personnalité. Dans le jazz, la création n'existe que dans le temps du jeu, de la performance, et l'enregistrement est l'unique moyen d'en garder une trace. Si Louis Armstrong, Duke Ellington, Charlie Parker et les autres ont tant influencé les pratiques artistiques au XX^e siècle, c'est qu'ils ont affirmé naturellement une idée révolutionnaire : l'improvisation n'est ni un brouillon ni un exercice de répétition, ce n'est pas une première étape vers une composition fixée dans l'écriture. L'improvisation est création dans l'instant, elle a ses propres règles et elle nécessite d'autres modèles d'analyse. Elle ne doit pas être jugée à l'aune de l'écriture : elle se situe ailleurs et impose des pratiques artistiques inédites. Pour reprendre les mots de Christian Béthune dans son essai *Le Jazz et l'Occident* : « La culture afro-américaine ne nous confronte pas à des œuvres mais à des performances. C'est notre écoute occidentale qui, rétroactivement, stabilise les performances qu'elle réifie sous forme d'œuvres en s'efforçant notamment de transcrire le contenu mouvant d'une expression en acte, dans l'écriture ou la notation¹ ».

Il y a pourtant une part d'écriture dans le jazz, que ce soient les orchestrations des compositeurs, les thèmes prétextes aux improvisations, les grilles d'accord qui permettent aux *boppers* de jouer ensemble, les quelques conventions, même minimes, qui

¹ Christian Béthune, *Le Jazz et l'Occident*, Paris, Klincksieck, collection « D'esthétique », 2008, p. 57.

préexistent aux performances du *free jazz*, conventions qui peuvent d'ailleurs s'inventer en cours de jeu. Mais l'expression libre des musiciens est le seul enjeu de la performance, et c'est la qualité de cette expression et non sa conformité à l'écriture préexistante qui sera finalement appréciée. L'attitude vis-à-vis de la chose écrite est ainsi très éloignée de celle des interprètes de musique savante. L'improvisation libère donc l'artiste, quel qu'il soit, de la toute puissance de l'écrit, de son autorité, et fait naître ainsi la possibilité de nouvelles formes de récits. C'est le premier enseignement à tirer du jazz.

Le second enseignement serait, selon moi, la grande variété de modalités d'existence de l'improvisation. Paraphrases de Louis Armstrong ou de Lester Young, recherches orchestrales de Duke Ellington ou de Charles Mingus, capacités de renouvellement individuel de Charlie Parker ou de John Coltrane, désordre apparent des expériences du *free jazz* : chaque moment de l'histoire du jazz est fondé sur l'invention de nouvelles formes d'improvisations, sur de nouveaux équilibres dans le collectif, sur de nouvelles manières de penser les enchaînements d'accords, les dissonances, les tensions. Il est donc nécessaire, dans les différentes pratiques artistiques dont il est question ici (théâtre, cinéma, danse, musique) de définir avec précision de quelle(s) modalité(s) d'improvisation nous parlons. Si le jazz nous y aide sans doute (c'est un des paris de ce premier volume de la collection « Esthétique(s) Jazz »), Christian Béthune a tout à fait raison de récuser toute analogie trop implicite entre l'improvisation mise en œuvre dans d'autres formes de pratiques artistiques et l'improvisation des jazzmen : « Effective ou non, écrit-il, l'improvisation est en quelque sorte immanente au jazz. Avec le cinéma, au contraire, l'usage de l'improvisation ne peut être que transcendant¹ ». Mais on pourrait remplacer sans doute « cinéma » par « théâtre », par « danse », par « littérature », par « peinture ». Il y a une « hétérogénéité créatrice » (l'expression est de Christian Béthune) issue d'une différence de nature entre le jazz et les autres

¹ Christian Béthune, *Le jazz et l'Occident*, op. cit., p. 153.

disciplines artistiques, l'improvisation étant pour les jazzmen un élément nécessaire, voire naturel, à leur expression tandis qu'elle résulte ailleurs d'un choix délibéré ou d'un hasard bienvenu. Mais il faut aussi distinguer ici ces autres pratiques et penser l'improvisation à partir de leurs propres modalités d'existence. Tâche difficile qu'on peut esquisser notamment à partir des exemples du théâtre et du cinéma, deux arts qui s'opposent sur bien des points, l'essentiel étant cette différence dans le partage du temps entre spectateurs et spectacle.

On pense d'abord aux matchs d'improvisation au théâtre, souvent traités avec un peu de condescendance par les praticiens comme par les théoriciens, mais il existe aussi des expériences d'improvisation libre qui mériteraient que l'on s'y attarde, comme celles de Keith Johnstone aux Etats-Unis ou celle d'Alain Knapp et de son *théâtre-création* en Suisse¹. Disons simplement qu'on peut comparer les matchs d'improvisation aux combats improvisés du jazz, appelés aussi *bucking contests* pour les batailles de fanfares à la Nouvelle-Orléans ou, plus tard, *cutting contests*, quand il s'agissait de joutes féroces entre musiciens de tel ou tel instrument, (on en trouve une mise en scène spectaculaire dans le film *Kansas City* réalisé en 1995 par Robert Altman), mais ces exercices de virtuosité font aussi partie de l'histoire de la musique savante. Le XIX^e a marqué la séparation décisive entre le compositeur et l'interprète, manière de proclamer la supériorité de l'écrit sur l'invention dans l'instant, le musicien perdant toute prérogative sur la composition en devenant l'exécutant d'une œuvre qui lui préexiste. L'improvisation est alors assimilée aux démonstrations de virtuosité qui font le bonheur des salons : les grands compositeurs

¹ Voir la thèse consacrée à ces questions soutenue par Hervé Charton à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 en décembre 2013 : *L'Improvisation théâtrale « libre » : genèse, histoire et pratique d'un concept rare. Du Théâtre-Création (Lausanne, 1968-1975) à aujourd'hui. Étude appuyée par un laboratoire de recherche-action*, sous la direction de Marie-Madeleine Mervant-Roux.

sont parfois d'excellents improvisateurs, mais c'est bien par la partition qu'ils s'affirment en tant que créateurs¹.

Si ces démonstrations de virtuosité peuvent faire l'objet de discussions, ce qui nous intéresse ici est d'abord de confronter le théâtre à texte et le cinéma, à partir de cette question de l'improvisation. Dans son film *L'Amour fou* (1969), Jacques Rivette met en jeu cette confrontation et, après la sortie du film, il distingue ainsi les deux pratiques : « J'ai appris, je crois, une ou deux choses, sur l'opposition de nature du travail de théâtre et de celui du cinéma : dans la mesure avant tout où ce que l'on cherche à obtenir, à capter dans un film, c'est ce que l'acteur ne fait qu'une fois, c'est ce qui n'arrive qu'une fois. Le travail de théâtre, au contraire, ça consiste en partie à donner à l'acteur un automatisme, un mécanisme qu'il puisse retrouver chaque soir ; il s'agit pour le metteur en scène d'une tout autre technique dans ses rapports avec l'acteur ; pour un cinéaste, ça consiste à prendre tous les problèmes à l'envers² ». Ce que dit Rivette peut nous aider à comprendre dans un premier temps deux manières d'appréhender l'improvisation. En théâtre, au-delà des exercices liés à l'apprentissage ou à la préparation des répétitions, l'improvisation est d'abord un travail, une recherche souvent collective qui permettra peu à peu de fixer l'interprétation destinée à des représentations publiques multiples qui, tout en n'étant jamais exactement semblables, peuvent être considérées comme diverses occurrences d'une même performance. En cinéma, quand un cinéaste comme Rivette veut mettre en jeu les pratiques improvisées, il doit inventer des dispositifs destinés à permettre le surgissement de moments improvisés uniques possiblement enregistrés par une caméra. En d'autres termes, en théâtre l'improvisation est un chemin possible

¹ Sur les rapports entre musique savante et improvisation, la documentation se révèle peu importante mais le lecteur pourra consulter l'essai d'Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte* (Seuil, 1965, édition originale : 1962), l'ouvrage aussi riche que polémique de Denis Levaillant *L'improvisation musicale : essai sur la puissance du jeu* (Lattès, 1981) et celui, plus consensuel mais pas moins intéressant de Jean-François de Raymond, sobrement intitulé *L'Improvisation, op. cit.*

² Bernard Cohn, « Entretien sur l'"amour fou", avec Jacques Rivette », *Positif*, n°104, avril 1969, p. 36.

vers la fixation d'une interprétation, en cinéma l'improvisation est un moment unique, destiné à être gravé sur une pellicule ou, aujourd'hui, enregistré sur un fichier numérique. Il s'agit bien, semble-t-il, comme le dit Jacques Rivette, de prendre les problèmes *à l'envers*. Mais cette opposition peut être nuancée, notamment à partir des rapports multiples et complexes à l'écriture que suppose la diversité des pratiques improvisées.

L'improvisation repose sur des formes d'écriture originales, qu'on peut appeler « ouvertes ». Le philosophe Michel Guérin affirme pourtant qu'on « pressent l'écriture comme un durcissement, une crispation du sens. Parce qu'elle *grave*, elle vaut comme *arrêt*¹ ». Penser une écriture qui ne vaille pas comme *arrêt* mais comme *départ* me semble indispensable pour comprendre l'improvisation. Nombre d'études distinguent deux types d'improvisation : l'une, enfermée dans des cadres préexistants, ne serait qu'une forme de *variation*, tandis que l'autre, affranchie de tous ces cadres considérés comme obstacle à l'invention authentique, serait la seule *improvisation créatrice*. Dans une remarquable analyse consacrée à l'improvisation en danse, Catherine Kintzler reprend cette opposition entre ce qu'elle propose d'appeler « l'improvisation de prolifération » et « l'improvisation constituante² ». Selon elle, « l'improvisation, en un premier sens, s'entend par reconduction de modèles, de motifs. Elle s'ancre dans une forme matricielle forte qui l'irradie et sur laquelle elle brode. Il s'agit d'une improvisation abritée, qui suppose le moment constitué d'un art et prend appui sur lui pour le faire proliférer et arriver à sa saturation. Il n'y a rien de plus traditionnel que cette espèce d'improvisation qui perpétue un modèle de culture orale³ ». Kintzler défend ensuite le second type d'improvisation, seul capable selon elle de véritable invention : « Lorsque nous parlons d'improvisation, nous pensons surtout au second sens, celui d'une improvisation à découvert qui, à la recherche

¹ *Philosophie du geste*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 56 (c'est Michel Guérin qui souligne).

² « L'improvisation et les paradoxes du vide », in Boissière, Anne, Kintzler, Catherine (dir.), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Presses Universitaires du Septentrion, Université de Lille 3, 2006, p. 15-40.

³ *Ibid.*, p. 24.

d'un moment constituant, procède non pas par prolifération mais par déverrouillage¹ ». Elle conclut que dans la première perspective, « les mêmes grilles, les mêmes polarités alimentent, guident, aimantent symétriquement l'activité de l'improviseur et l'attente de l'auditoire ou des spectateurs : si la virtuosité et l'aisance engendrent un plaisir lié à cette *liberté de jeu*, elles sont par définition vouées à produire un effet de *reconnaissance* et non un effet d'étrangeté et de redécouverte. Aucune *réforme* ne peut en résulter² ». La création improvisée nécessiterait donc de « faire le vide pour pouvoir commencer³ », et, fort logiquement, Kintzler prend ses distances avec toute forme d'écriture : « D'une manière générale, le caractère global d'un mode de fixation tend à perpétuer le modèle oral et à engendrer une attitude plus proche de la reconnaissance que de la réforme⁴ ».

Débat crucial, tant la notion d'une improvisation ne pouvant exister qu'à partir d'une « table rase » reste selon moi la pierre d'achoppement de tous les malentendus qui accompagnent le concept. On contesterait aisément la démonstration de Kintzler à partir de son seul exemple, le jazz, qu'elle semble accuser avec Adorno de « stéréotypie et de stérilité⁵ ». Sans entrer dans la théorie adornienne du jazz, très discutée par ailleurs⁶, il suffit sans doute de rappeler comment quelques « réformateurs » comme Charlie Parker, Kenny Clarke, Dizzy Gillespie ou Thelonious Monk ont fait évoluer considérablement leur musique, sans remettre en cause les pratiques précédentes basées sur l'improvisation à l'intérieur de grilles d'accords préexistantes. On pourrait en dire autant des précurseurs ou des inventeurs du *free jazz*, Charles Mingus, John Coltrane ou Ornette Coleman, dont la radicalité s'inscrit elle aussi dans la tradition du jazz⁷. Les réactions outrées de nombre d'amateurs,

¹ *Ibid.*, p. 26.

² *Ibid.*, p. 25.

³ *Ibid.*, p. 27.

⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁵ *Ibid.*

⁶ Voir notamment Christian Béthune, *Adorno et le jazz : analyse d'un déni esthétique*, *op. cit.*

⁷ Voir Philippe Carles et Jean-Louis Comolli, *Free Jazz, Black Power*, Paris, Champ Libre, 1971. Réédition : Paris, Gallimard, coll. Folio, 2000.

accusant le *bebop* et le *free jazz* de ne pas être du jazz, prouvent s'il en est besoin combien nous ne sommes pas là dans le confort de la reconnaissance mais bien dans de nouvelles pratiques, dans lesquelles l'invention est conditionnée par l'existence d'un cadre connu de tous, mais qui n'existe que pour être contesté, débordé, sans cesse réinventé. Contrairement à Kintzler, qui oppose « prolifération » à « déverrouillage », il me semble que l'improvisateur procède toujours par prolifération afin de parvenir – peut-être – au déverrouillage. Il ne se contente pas d'utiliser sa liberté de jeu pour broder confortablement à l'intérieur d'un cadre : sa posture l'incite au contraire à en repousser les limites, à tenter d'atteindre, à partir de l'évidence de quelques notes, d'un geste ou d'une phrase, l'imprévisible, la révélation d'une forme de vérité. Pour Christian Béthune, toujours lui, « Improviser c'est d'abord partager et mettre en œuvre une mémoire qui, sans les exclure, ne se réduit pas aux signes, quel qu'en soit le régime : gestuel, phonétique ou scriptural¹ ». Mais l'invention par l'improvisation n'est possible qu'à partir de signes communs, d'une idée préexistante, qu'elle qu'en soit la forme : sur une base commune, les artistes construisent peu à peu, par l'échange impromptu, les conditions d'un débordement créateur. À cette écriture, prise, j'insiste, dans un sens très large, comme condition de l'improvisation, répond peut-être cette utopie (?) d'une écriture improvisée qui semble habiter plusieurs écrivains et dramaturges : « Que dit-on quand on dit d'un écrivain qu'il improvise ? », telle est la question posée par Yannick Séité.

« Il est évident, disait Jean Renoir, que les idées qui vous viennent quand on est obligé d'improviser vous viennent avec une grande force. C'est très aigu, ce sont comme des aiguilles qui vous pénètrent dans la peau. Je ne sais si elles sont meilleures que les idées qu'on a dans le silence du cabinet. En tout cas, elles sont différentes, et ça donne des œuvres différentes². Le présent volume explore sans tabous toutes les

¹ *Le Jazz et l'Occident*, op. cit., p. 190.

² « Entretien avec Jean Renoir », par Jacques Rivette et François Truffaut, *Cahiers du cinéma*, numéro spécial Jean Renoir, n° 78, noël 1957, repris dans Jean Renoir, *Entretiens et propos*, coll. Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2005, p. 156.

implications de cette différence. Dans la performance improvisée, chaque décision affirmée pendant le processus de création semble destinée à libérer des forces imprévisibles, à faire de chaque occurrence un événement en soi et non la *représentation* d'un événement. Ce rapport au présent implique des temporalités singulières, des possibilités originales de vivre le temps, le jeu de l'improviseur se déployant dans l'instant. D'autres rythmes, d'autres mouvements, d'autres énergies donnent vie à des formes nouvelles à partir de la confiance accordée sans réserve aux puissances méconnues et souvent incontrôlables du corps. Découvrir dans l'acte même de création *ce que peut le corps*, est une autre définition possible de l'improvisation, avec les phénomènes de débordements et de proliférations qui en résultent. L'improvisation comme un moyen d'explorer les puissances du corps, d'en faire reculer les limites en désirant jusqu'à l'épuisement « cette intensité immémoriale du corps irréductible à l'ordre du récit autant qu'à celui de la convention sociale qui fonde ce récit », comme l'écrit Christiane Vollaire à propos de la rupture entre la danse classique et son expression contemporaine¹.

Pour conclure, rappelons brièvement les deux perspectives d'investigation qui sous-tendent les réflexions développées dans cet ouvrage collectif : le jazz comme modèle d'écriture, et la façon dont l'improvisation comme force de subversion prend place dans des jeux complexes de composition. Ce qui pose la question des rapports à la technique : Christian Béthune, on l'a vu, associait, avec Walter J. Ong, *l'oralité seconde* à la maîtrise des procédés techniques de reproduction et de diffusion sonores. En étudiant l'improvisation au cinéma, j'ai pu également constater l'importance de l'évolution technique pour rendre possible la performance improvisée : caméras légères, apparition du son direct, nouvelles potentialités issues du numérique, tout concourt à capter ce présent qui nous échappe sans cesse. Traditionnellement associés à la nudité du plateau, le théâtre et la danse explorent eux aussi aujourd'hui avec détermination les rencontres possibles entre art et techniques d'enregistrement et de diffusion, dans la confrontation entre

¹ « Danse contemporaine : les formes de la radicalité », in *Approche philosophique du geste dansé*, *op. cit.*, p. 187.

le présent de la scène et les représentations indirectes du temps des images en mouvement. Si ces technologies peuvent faire naître de nouvelles contraintes sur le plateau et affirmer la maîtrise d'un metteur en scène tout puissant, il est possible également qu'elles renouvellent les possibilités d'improvisation en créant des espaces de liberté pour les acteurs. Il me semble que certaines expériences contemporaines travaillent en ce sens.

Enfin, et cet enjeu se veut présent en filigrane tout au long de cette introduction, il y a une dimension politique dans ces expériences collectives, dans le geste improvisé, dans cette liberté donnée au corps et à la parole. Chaque tentative improvisée est une clé pour comprendre son temps, en déceler la richesse et la complexité. Les artistes improvisateurs, ou ceux qui font confiance à l'improvisation, ne cherchent pas à innover ou à être à tout prix *de leur temps* : « La contemporanéité, écrit Georgio Agamben, est une relation singulière avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; elle est très précisément *la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme*. Ceux qui coïncident trop pleinement avec leur époque, qui conviennent parfaitement avec elle sur tous les points, ne sont pas des contemporains parce que, pour ces raisons mêmes, ils n'arrivent pas à la voir. Ils ne peuvent pas fixer le regard qu'ils portent sur elles¹ ». Vivre pleinement le présent sans oublier la part de contestation et de résistance qui accompagne tout désir de liberté, telle est l'ambition de ces artistes, et singulièrement des jazzmen. « Le jazz est d'abord un état d'esprit, ou même une attitude, c'est-à-dire une façon d'être qui s'articule à une vision du monde », écrit Christian Béthune. C'est bien cet état d'esprit qui nous accompagne ici, afin d'élargir encore, selon la belle expression d'Alexandre Pierrepont, le « champ jazzistique ».

Gilles MOUËLLIC

¹ *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Rivages poche/ Petite Bibliothèque, 2008, p. 11. C'est Georgio Agamben qui souligne.

Chapitre 1

Jazz en écriture

Écrire par le jazz, écrire jazz... Il s'agit d'interroger la relation improbable du jazz à l'écriture scénique, dramatique, ou dramaturgique. Comment l'improvisation inhérente au jazz (se) joue de l'écriture ? « Coudre, découdre... en découdre » écrit le dramaturge Enzo Cormann, pour qui cette « déterritorialisation de la musique en terre langagière » crée un « territoire d'invention ». Rechercher la friction, le contact, « trompéter » la langue... Comment l'écriture d'auteurs qui se revendiquent du jazz comme Koffi Kwahulé, David Lescot, Suzan-Lori Parks ou encore Léonora Miano se laisse-t-elle traverser, inspirer, inséminer... par le jazz et sa liberté d'improvisation ?



Le jazz comme modèle d'écriture dramatique



Sylvie Chalaye

Le jazz au théâtre n'est pas seulement une question musicale, mais une question de frontières. Il ne s'agit pas ici d'aborder le jazz, comme une musique qui baigne le théâtre, crée un climat, accompagne le jeu des comédiens ou illustre l'action. Il ne s'agit pas non plus d'analyser le jazz comme univers littéraire ou source d'inspiration. Il s'agit d'aborder le jazz comme modèle esthétique et d'interroger les limites et les porosités artistiques, les effets de transfert entre des pratiques artistiques différentes et qui pourtant se rejoignent, s'interpénètrent, « bête à deux dos », « bête dos à dos » dirait Enzo Cormann. La relation qui nous intéresse est d'ordre dramaturgique. Comment le jazz peut projeter sur le théâtre une modélisation esthétique qui travaille l'écriture de certains dramaturges¹ ?

Ce sont trois approches différentes du théâtre-jazz, trois modes de cette mise en relation du théâtre et du jazz que nous nous proposons d'explorer.

D'abord la pratique de David Lescot, musicien lui-même, compositeur et instrumentiste (trompette et guitare) à travers une œuvre comme *L'Instrument à pression*, jouée aux Abbesses en novembre 2010, mais aussi dans plusieurs festivals de jazz, dès 2009. Un spectacle

¹ Une première version exploratoire de cette étude a été publiée dans « Écrire pour le théâtre aujourd'hui : modèles de représentation et modèles de l'art », *Registres*, Hors Série n°4, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2015.

musical mis en scène par Véronique Bellegarde, dans lequel Jacques Bonnaffé, Médéric Collignon et David Lescot occupent le plateau, jouent, comme comédiens, mais aussi comme musiciens ; un objet hybride, difficile à définir, à en croire la critique : un « dialogue entre théâtre et jazz » selon Sophie Joubert sur France Culture, « un spectacle à la frontière de deux arts¹ » pour Laure Devisme, « un nouveau genre de spectacle, ni théâtre, ni concert et pourtant si proche des deux² » à lire Ottavia Locchi.

Autre jazz-théâtre, celui d'Enzo Cormann, écrivain qui travaille avec un musicien de jazz, Jean-Marc Padovani, et s'emploie, comme il dit, à « trompeter la langue » dans des formes scéniques qu'il définit comme « jazz-poems ». Que ce soit *Le Dit de Jésus-Marie-Joseph*, *Le Dit de la chute*, *Tombeau de Kerouac*, et tout récemment l'extraordinaire *Film noir, jazz-poem en noir et blanc*³, chacune de ces œuvres est travaillée par la rencontre, la friction des formes. Cette dimension, Enzo Cormann la revendique dans la façon même d'identifier l'objet de son dernier spectacle avec tout un jeu synesthésique : « scénario de jazz en images parlantes et sonnantes pour quartet instrumental et voix », ou encore « mots soufflés, notes dites par Enzo Cormann (voix), Jean-Marc Padovani (saxophones), Philippe Léogé (piano) Maxime Delporte (contrebasse), Pierre Pollet (batterie) ». Ce qui fait dire à Jean-Pierre Sarrazac : « Il faut avoir vu et entendu Cormann en scène, à côté de Padovani et/ou de quelques autres musiciens, dans ses jazz poems – *Mingus, Cuernavaca* ; *Le Dit de Jésus-Marie-Joseph* ; *Le Dit de la chute*

¹ Laure Devisme, « L'Instrument à pression », *Citizen Jazz*, 17 août 2009, <<http://www.citizenjazz.com/L-instrument-a-pression,3462756.html>>

² Ottavia Locchi, « L'Instrument à pression de David Lescot au Théâtre des Abbesses », *Un fauteuil pour l'orchestre*, 25 novembre 2010, URL : <<http://unfauteuilpourlorchestre.com/linstrument-a-pression-de-david-lescot-au-theatre-des-abbesses/>>

³ *Film noir, jazz-poem en noir et blanc*, Enzo Cormann (textes), Jean-Marc Padovani & Philippe Léogé (musique).

– pour découvrir, à l'état brut, la pulsion rhapsodique qui rythme toute son écriture¹. »

Troisième pratique théâtrale en lien avec le jazz, celle de Koffi Kwahulé, auteur de *Jaz*, *Misterioso-119*, *Blue-S-Cat...* Il n'est pas musicien, ne partage pas non plus la scène avec des musiciens. Mais son œuvre respire le souffle du jazz, d'après les musiciens et les musicologues qui s'intéressent à son écriture. Et lui-même déclare, dans un entretien donné à Gilles Mouëllic, dans *Jazz Magazine*, «Mon idéal d'écrivain, c'est Monk²».

Dans ces trois pratiques d'auteur qui écrivent pour la scène, la forme jazzistique n'opère pas de la même manière.

Dans la démarche de David Lescot, le jazz habite le plateau, et soumet la scène à une tension dramatique, une *pression*, qui relève de l'expérience du jazz, non pas comme musique, mais avant tout comme vibration, souffle, ébranlement, déplacement intérieur. «Expérience mortelle» dit le maître à l'élève qui veut apprendre le biniou. David Lescot utilise le jazz comme modèle dramatique, c'est la dramaticité inhérente au jazz qu'il convoque pour raconter précisément le drame intérieur du personnage, et cet exercice de la musique qui traverse le corps. Il y a là cette démarche des arts plastiques, notamment du cinéma, qui va chercher le jazz pour ramener du corps dans la création et convoquer une corporéité. La modélisation qui opère ici est *centripète*. Elle ramène au centre, au cœur. Le drame qui se joue, se joue dans le corps du trompette qui occupe la scène et qui sort de l'harmonie, se met à jouer faux³.

La modélisation chez Enzo Cormann est plutôt d'ordre dramaturgique, elle relève de la forme, et travaille la structure. Et cette

¹ Jean-Pierre Sarrazac, «Le Brut de l'art», in *Registres*, «Enzo Cormann, le Mouvementeur», Hors-série n°11, Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle, printemps 2010, p. 100.

² Entretien repris dans Koffi Kwahulé, Gilles Mouëllic, *Frères de son. Koffi Kwahulé et le jazz : entretiens*, Théâtrales, Montreuil-Sous-Bois, 2007, p. 26.

³ <http://vimeo.com/31483059>

modélisation procède de la rencontre au sens fort du terme. Il confie à Jean-Pierre Sarrazac : « C'est une rencontre entre la musique et les mots. Entre la musique et une fiction – une fiction dramatique »¹. Enzo Cormann ne cesse d'évoquer la question de la rencontre avec le musicien, avec une altérité. « Il convient de s'envisager, de donner acte à l'autre du visage qu'il nous offre² » dit-il. Son écriture est entièrement tendue par ce que Jean-Marc Padovani, dans un entretien avec Christina Mirjol, appelle « cette envie de ravaudage permanent entre le texte et la musique, ce partage entre deux formes qui ne peuvent s'assembler parfaitement que sur scène³ ».

Dans « Coudre, découdre, en découdre... devenirs rhapsodi-ques », Enzo Cormann parle de *couture*, de *suture* qui rapproche jazz et théâtre. Mais la couture est manifestation d'altérité. « Ni fusion ni confusion, dit-il, mais prise de connaissance, reconnaissance⁴ ».

« Deux parties distinctes trouvent à s'assembler, plus ou moins finement, plus ou moins fermement, mais laissent à voir leur hétérogénéité : l'assemblage ne se donne pas pour mutation définitive⁵ ». S'il est donc bien question de rapprochement, la proximité, l'intimité, la complicité ne se fait jamais dilution de l'un dans l'autre, car il y a d'abord attractivité, polarisation, électricité dans cette démarche artistique qui anime, au sens fort, son théâtre, son écriture. C'est le désir qui importe et ce que j'appellerai *la dynamique asymptotique* de ce rapprochement, qui se donne donc en même temps comme une impossibilité : « La couture est le lieu de toute les tensions : frontière ; lieu d'affrontements, d'incidents frontaliers, de tentatives de percée ou de débordement ; mais

¹ Enzo Cormann et Jean-Pierre Sarrazac, « Le Mouvementeur, entretien », *op. cit.*, p. 112.

² Enzo Cormann, « Coudre, découdre, en découdre... devenirs rhapsodiques », *op.cit.*, p. 63

³ Jean-Marc Padovani, Christina Mirjol, « La grande Ritournelle, entretien », *op. cit.*, p. 158.

⁴ Enzo Cormann, « Coudre, découdre, en découdre... devenirs rhapsodiques », *op.cit.*, p. 63

⁵ *Ibid.*, p. 62.

également zone de contact, de dialogue ; mais encore lieu du partage, de la séparation¹ ».

Le rapprochement passe par ce que Enzo Cormann appelle un « jeu de déterritorialisation », le devenir-musique de la langue et le devenir-langue de la musique. Il y a bien là phénomène de modélisation, je dirais même un mutuel modelage, qu’Enzo Cormann appelle le « trompétage de la langue ». Un mutuel modelage vigoureux, énergique, une « friction dramatique » en somme : *close-combat, entrechoquement, carambolage* sont ses mots.

Et ce procédé de friction réciproque est assumé, maîtrisé, comme méthode. Enzo Cormann l’identifie clairement : « Le paradoxe tient naturellement à ce que cette partie de frictions vaut pour méthode adoptée conjointement en vue d’opérer la jonction. « Rencontre en contre, tout contre » pourrait être une façon d’en énoncer la règle et la philosophie² ».

« Texte et musique se tissent ensemble, et au final il s’agit de pièces qui se présentent avec des coutures³ », dit Jean-Marc Padovani. Ce travail de rhapsode fait naître une forme nouvelle, une forme émancipée des carcans passés et conventionnels, une chimère, un monstre dramatique. Jean-Pierre Sarrazac pointe cet enjeu musical dans le renouvellement du drame : « Le rhapsode moderne libère un théâtre essentiellement musical, de répétition-variation ; il remet le mouvement au cœur d’un drame toujours sous la menace de l’inertie (sa propre forme canonique) »⁴.

Chez David Lescot et Enzo Cormann, la référence au jazz est plutôt diégétique, l’histoire concerne un musicien, un jazzman célèbre, un club de jazz... Dans les pièces de Kwahulé, la référence au jazz est juste un élément liminaire, au seuil de l’œuvre et toujours plutôt suggéré, crypté même : *Jaz*, mais avec un seul z, *Misterioso-119*, nom d’un morceau de Monk, mais pourquoi 119 ? *Blue-S-Cat*, on entend « blues » et « scat », mais les deux mots partagent le même S, et les musiciens qui hantent son

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Jean-Marc Padovani, Christina Mirjol, « La Grande Ritournelle, entretien », *op. cit.*, p. 155.

⁴ Jean-Pierre Sarrazac, « Le brut de l’art », *op. cit.*, p. 100.

écriture, Coltrane, Monk, ne sont jamais cités dans le texte des œuvres. La référence à la musique n'est pas diégétique. Le jazz ne relève ici ni de la dramatique, ni de la tension ou de la fiction dramatique.

Ce qui fait dire au musicologue spécialiste du jazz, Gilles Mouëlllic : « Koffi Kwahulé n'est pas (...) un amateur éclairé qui par amour de cette musique, parsème ses pièces de signaux destinés à quelques initiés ; le rapport entre son théâtre et le jazz est d'une autre nature, qu'on pourrait qualifier « *d'interne et de dynamique*¹ ».

Certes, on reconnaît les jeux de déterritorialisation qu'évoque Enzo Cormann, mais il n'y a ni couture, ni suture, ni tension de rapprochement, ni recherche de mitoyenneté. Kwahulé, comme il l'évoque dans *Frères de son*, se donne comme enjeu dramaturgique d'« écrire un texte qui sans avoir besoin de musique au sens propre, est en lui-même du jazz² ».

On retrouve chez Kwahulé le « trompétage de la langue », il évoque la nécessité de faire sonner la langue française autrement³ et le travail sur le son et le sens, tout comme la recherche d'une résonance charnelle au prix d'une dé-sémentation et d'une re-sémentation sensible des mots.

Mais Kwahulé n'aborde pas le jazz comme un modèle, car il ne s'agit pas de faire à la manière du jazz, mais de faire une autre forme de jazz, qui n'est pas seulement musicale. Le jazz n'est pas alors un modèle, mais relève d'un état. « Non pas emprunter au jazz, mais produire un autre type de jazz »⁴.

Koffi Kwahulé ne semble pas tisser ensemble des éléments narratifs, sa construction dramaturgique n'est pas rhapsodique, elle joue

¹ Gilles Mouëlllic, « Koffi Kwahulé jazzman », préface à *Misterioso-119*, Théâtrales, Montreuil-Sous-Bois, 2005, p. 5.

² Koffi Kwahulé, Gilles Mouëlllic, *Frères de son*, *op. cit.*, p. 24.

³ Voir Koffi Kwahulé : « Mon outil de travail est la langue française, et que je le veuille ou non, j'entretiens avec cette langue des relations conflictuelles, à cause de mon histoire. Je ne suis pas né français. Un jour on m'a dit : Tu parles français. Comment, dans mon travail, dépasser ce conflit ? Pour ne pas subir cette langue, il faut que je la fasse sonner autrement. D'où la nécessité d'avoir avec elle une autre relation, une relation musicale. C'est une façon de me l'approprier. Je suis donc en situation de transcendance, de dépasser ce qui m'a été imposé. » *Frères de son...*, *op. cit.*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 21.

plutôt sur un procédé de fragmentation, de brisures, (allusions, insinuation, sous-entendu, échos, ellipse, discontinuité, juxtaposition) tel un miroir brisé dans lequel un visage tente pourtant de se reconnaître. Pour comprendre la relation de Kwahulé au jazz, il faut remonter au blues et à ce que pointe Christian Béthune dans *Le Jazz et l'Occident* :

Depuis l'émergence en Grèce de la tragédie, à l'époque classique, l'écriture nous a habitués à des formes de récits dont la narration se développe par étapes clairement ordonnées pour former un « texte », c'est-à-dire un tissu de mots que l'on appelle une « histoire ». Toutes nos formes littéraires sont censées se plier à cet impératif du tissage diégétique en rendant tangible la trame chronologique du récit sur laquelle vient se faufiler la chaîne des péripéties ; même notre chanson populaire n'échappe généralement pas à ce schéma narratif. En revanche note Lawrence Levine, «les chants nègres ne cherchent pas à tisser (weave) ensemble des éléments narratifs pour créer une histoire, mais accumulent au contraire les images afin de produire un *feeling*¹ ».

Les éléments narratifs coexistent avec des manques, des vides, des trous, mais entre ces absences se construit par insinuation, allusion, ellipse, écho, syncope, contretemps, «une interrogation sous-entendue sur la place du sujet dans la société² », pour reprendre les mots de Christian Béthune.

Le jazz a à voir avec l'écartèlement et la perte qui marque l'histoire africaine-américaine, « une béance, que le jazz entretient dans sa structure même », dit Kwahulé. « Le jazz ne vient pas combler, mais « ouvrir » des impasses. (...) C'est une musique du manque. Un jour, quelqu'un a été absent, mais on ne cherche pas à combler cette absence. Au contraire on érigé cette absence même en plénitude³ ».

Il ne s'agit pas pour Kwahulé de tisser la langue et le jazz, mais d'être à l'écoute de la vibration du fond de la cale, dirait Edouard Glissant, c'est-à-dire reconstruire comme le fait le jazz, le corps de l'absent, le corps éparpillé, le corps violenté. Le drame de l'esclave a été de n'avoir que son corps pour trésor, pour mémoire, pour bagage ; corps territoire

¹ Christian Béthune, *Le Jazz et l'Occident*, Klincksieck, Paris, 2008, p. 51-52. Il cite Lawrence Levine, *Black Culture and Black Consciousness*, New York, Oxford University Press, 1977, p. 240.

² *Ibid.*, p. 53.

³ Koffi Kwahulé, *Frères de son...*, *op.cit.*, p. 13.

perdu, nié, confisqué, violé. Le jazz a été la construction d'un espace de partage, d'un espace d'écoute, un royaume reconstruit, mais indestructible, car immatériel ; un défi : habiter le temps, faute d'habiter un territoire, inventer l'infini dans l'instant et ouvrir un espace infini dans l'absence même d'espace. Bois sacré imaginaire, forêt profonde avec ses chemins, ses secrets, ses clairières, ses fourrés, sa canopée et sa mangrove, corps atomisé à reconstruire par l'accumulation de notes, particules de lumière où l'humain se redessine, comme dans ces deux pages de *Jaz*, la pièce de Koffi Kwahulé :

On dit que
en nous rythme une musique
que personne d'autre que nous ne peut entendre
qu'on ne peut jouer pour personne d'autre.
Une musique rien que pour nous.

On dit que
elle rythme d'une seule note
une note qu'on ne peut sentir
qu'en se bouchant le nez
une note qu'on ne peut voir
qu'en fermant les yeux
une note qu'on ne peut entendre
qu'en imposant silence à ses oreilles.

On dit que
après la mort
on continue de l'entendre.

On dit que
nos os dans la tombe
continuent de l'entendre.

On dit que
nos cendres
continuent de l'entendre.

On dit que
en nous rythme une musique
qu'on ne peut jamais entendre.
A moins de faire silence en soi.

On dit que
cette musique
c'est notre Nom.

Jaz n'a pas compté.
Jaz n'a pas compté un deux trois jusqu'à cent
Non.

Assise sur la cuvette
elle s'est bouché le nez
elle a fermé les yeux
elle a fait taire ses oreilles.

En apnée

D'abord
une note
puis une autre
note puis encore
une autre note
la même
comme on frappe à la porte une myriade de notes la même se frottant les unes
contre les autres comme pour se tenir chaud une note de toute les couleurs
même de celle qui fut abolie de
l'arc-en-ciel un
flot de notes la
même de tous les
sons notes espiègles
turbulentes la même
se précipitant pour
arracher le secret du
silence explosant
souvent à peine
leur envol éclos
pour enfanter
d'autres notes la
même encore plus
imprévisibles
incandescentes
volcaniques et enfin
rythmer le Nom dont
on ne saura jamais la nommer

Dans les trois démarches de ces dramaturges, le corps est toujours central. Corps traversé par le jazz dans une dynamique centripète d'approfondissement chez Lescot, car *L'Instrument à pression*, c'est finalement ce corps ; corps accouplé avec le jazz dans une dynamique d'attraction asymptotique chez Cormann ; corps atomisé et reconstruit par une énergie centrifuge et rayonnante qui remonte des profondeurs de l'intime chez Kwahulé, corps qui se redresse et pose son humanité.

Pour Lescot, Cormann et Kwahulé, il s'agit d'écrire un théâtre qui ne sera pas dans l'imitation ou la représentation, mais dans l'évocation pour Cormann, la convocation pour Lescot et l'invocation pour Kwahulé. Il s'agit d'écrire par le jazz un théâtre, contre, tout contre, un théâtre qui recherche sa propre subversion. En découdre, dit Enzo Corman, ne jamais apporter de réponse, toujours décevoir l'attente, bifurquer vers l'ailleurs. Pour ne pas s'enfermer dans le modèle, sortir du cadre. Kwahulé parle d'hérésie et Lescot pointe comment construire un autre chemin que celui imposé et annoncé par le maître.

Le jazz apprend la construction éphémère et sa nécessaire contestation, son intrinsèque abolition pour être toujours dans le renouvellement. Le jazz opère comme un modèle d'émancipation, hérité du marronnage où il s'origine, pour repousser les limites de ce que l'on croyait fini, trouver de l'espace où il n'y en a pas.

Tous trois puisent dans le jazz la subversion même de la forme dramatique et son renouvellement. C'est un mode de contestation pour être constamment dans un théâtre qui convoque le corps et en même temps son anéantissement, son sacrifice ; un théâtre qui consume la présence. « D'accord tu veux jouer du Biniou, mais c'est mortel », dit le maître à l'élève de *L'Instrument à pression*.

Le jazz est un modèle de « démodélisation » chez ces dramaturges qui y puisent l'énergie du dépaysement incessant, l'acceptation de l'éternel recommencement, l'acceptation de la perte. Le jazz apprend au dramaturge à écrire un théâtre qui échappe à l'écriture.

C'est que le jazz n'est pas un simple art musical, c'est une philosophie dit Koffi Kwahulé, une attitude dit Cormann. Toujours rester dans la tension, sans l'explosion, faire que la rupture ne soit jamais qu'une promesse, déjouer les règles, les attendus ; éviter la sclérose, l'inertie ; inventer l'infini dans l'espace le plus restreint, c'est l'identité artistique même d'un « théâtre marron ». Le jazz apprend au rhapsode à marronner, à improviser son salut, à coudre et à découdre dans le même mouvement.

Sylvie CHALAYE



Suzan-Lori Parks, une esthétique jazz



Raphaëlle Tchamitchian

Suzan-Lori Parks est une auteure africaine américaine de théâtre, de roman et de scénarios et comédies musicales, qui se revendique d'influences telles que Gertrude Stein, James Baldwin, William Faulkner ou James Joyce. Elle est née en 1963, et a obtenu une grande reconnaissance aux Etats-Unis — elle a notamment reçu le prix Pulitzer for Drama en 2002 pour sa pièce *Topdog / Underdog*. C'est son plus grand succès public, et sa pièce la plus réaliste, à la forme plutôt conventionnelle par rapport à ses productions antérieures. Cette pièce montre l'existence misérable de deux frères noirs qui vivotent à New York de petits métiers et de petites truanderies, et qui finissent mal. Le cadet est au chômage, mais l'aîné a obtenu un petit boulot dans un centre commercial : il se déguise en Président Abraham Lincoln pour se faire tirer dessus toute la journée par les visiteurs, qui prennent ainsi le rôle de Booth, l'assassin historique de Lincoln. Pour se déguiser, le frère se blanchit le visage, dans un *blackface* inversé. Ce renversement d'un motif historique de l'histoire américaine est exemplaire de l'œuvre de Suzan-Lori Parks : à travers les 13 pièces de théâtre qu'elle a écrites depuis 1984, elle interroge l'identité et l'histoire des Noirs américains. Et cette histoire et cette identité sont intimement liées à la musique :

Puisque l'histoire est un événement enregistré ou mémorisé [*remembered*], le théâtre, pour moi, est le lieu idéal pour « faire » histoire — cela, parce que tant de l'histoire

africaine américaine a été non enregistré, démembré [*dismembered*], effacé, une de mes tâches en tant que dramaturge est de — à travers la littérature et l'étrange et spéciale relation du théâtre à la vraie vie — localiser le cimetière ancestral, creuser à la recherche d'os, trouver des os, écouter les os chanter, noter les chants¹.

Dans plusieurs interviews, elle explique que c'est James Baldwin qui l'a mise sur le chemin du théâtre. Lors d'un cours d'écriture où elle présentait une nouvelle, elle lui aurait expliqué que pour créer ses dialogues, elle avait simplement écouté les voix qui parlaient dans sa tête et les avaient retranscrites. Chacune de ces voix avait une existence indépendante dans son esprit. James Baldwin lui aurait alors conseillé de délaisser la nouvelle pour le théâtre, la forme la plus à même de faire entendre la singularité de ces voix et de les assembler. Dès le départ, il s'agit de voix, d'écoute et de chants ; chez Parks, l'entendre est premier sur le dire ou sur l'écrire.

Dans un de ses essais, elle explique travailler « pour créer un texte dramatique qui s'écarte du style narratif linéaire traditionnel pour ressembler et sonner davantage comme une partition² ». Ce projet se traduit de différentes manières, telle que l'utilisation de motifs jazzistiques au sein de l'écriture même. Ils sont particulièrement intéressants à regarder dans la pièce *Venus*, qui date de 1996. Aux États-Unis, elle a été créée par Richard Foreman et, à Paris, montée au Théâtre de l'Athénée en 2010 par Cristèle Alves Meira dans une traduction inédite de Jean-Pierre Richard. *Venus* reconstruit par fragments l'histoire de Saartjie Baartman, la Vénus hottentote. Les voix sont diffractées et mises en rapport les unes avec les autres, et la présence d'une pièce dans la pièce met en abyme le jeu de la représentation, si bien qu'il n'est pas question de donner la parole à la Vénus, mais de faire sentir à quel point cette parole est absente.

Cette *présence manquante* si l'on peut dire, ou cette présence / absence, se manifeste également dans l'écriture à travers ce que Parks appelle les « *spells* », qui peut se traduire par « courts moments », et

¹ Suzan-Lori Parks, « Possession », in *The America Play and Other Works*, Theatre Communications Group, 1995, p. 4. Toutes les citations sont traduites par l'auteure de l'article.

² Suzan-Lori Parks, « From Elements of Style », *ibid.*, p. 9.

sous sa forme verbale par « écrire », en tant que synonyme d'« orthographier », ou par « épeler ». Ce sont des pauses conséquentes dans l'avancée de l'action, et non seulement de petites respirations ou transitions, où l'auteure répète plus ou moins longtemps les noms des personnages en scène, sans dialogue. Par exemple :

THE VENUS
THE BARON DOCTEUR
THE VENUS
THE BARON DOCTEUR¹

Les « spells » sont de courts moments de pause où l'auteure semble épeler, c'est-à-dire mettre en mots et en bouche, indéfiniment, les noms de ses personnages — personnages qu'elle préfère appeler des figures. Ce sont aussi, bien sûr, des « sortilèges » qui semblent figer personnages et spectateurs de concert. Voilà comment Parks justifie l'existence de ces passages : « C'est un espace où les figures font l'expérience de leur simple état dans sa pureté et sa vérité. Puisqu'aucune action ni changement de plateau n'est nécessaire, les metteurs en scène peuvent remplir ce moment de la manière qui leur convient le mieux² ».

Le metteur en scène est ainsi laissé libre de remplir ou de ne pas remplir ces passages, qui constituent des bâncs au sein de la trame dramatique, des plages d'incertitude, bref, des espaces d'improvisation ménagés à l'interprète par l'auteure. De plus, l'accent est porté sur « l'état » ou la présence — la présence à soi, aux autres, au monde. Ce « simple état » est un élément majeur de la pratique de l'improvisation, qui exige de la part des musiciens une perception aiguë de leurs sensations au présent, à la fois pour eux-mêmes, pour leurs interlocuteurs et pour le public. Mais la correspondance avec le jazz dépasse la simple analogie.

Suzan-Lori Parks travaille la langue en profondeur, et met particulièrement en valeur son aspect sonore. Ses pièces sont écrites pour être dites, elles cherchent à rendre la musique de la langue, et

¹ *Venus*, Dramatists Play Service Inc., 1995, p. 129.

² *Ibid.*, p. 7.

notamment de l'argot africain américain, à travers des fautes de syntaxe, des abréviations et une orthographe qui restitue la prononciation du mot. Par exemple, « a » et « the » sont souvent écrits « uh » et « thuh », ce que Jean-Pierre Richard peut rendre par des contractions telles que « c'te » dans « c'te Noire Déesse » à la place de « cette Noire Déesse » dans sa traduction¹.

Cet aspect sonore du langage, qui prend ainsi une dimension poétique, est également renforcé par l'emploi d'onomatopées. Dans la première scène de *Venus*, intitulée « Ouverture », le chœur répète l'onomatopée « drum », qui est l'équivalent de « boum » en français. Elle est reprise par plusieurs personnages de manière non consécutive, parfois en chuchotant – comme l'indiquent les parenthèses –, parfois en poussant la voix – comme l'indiquent les majuscules –, et parfois en même temps – comme l'indique la disposition en colonnes.

[THE CHORUS.
(Drum. Drum. Drum. Drum.)
(Drum. Drum. Drum. Drum.)

[...]

THE BROTHER, LATER THE
MOTHER-SHOWMAN.

Drum Drum

THE CHORUS.
(Drum Drum.)²

THE BROTHER/SHOWMAN.
DRUM
DRUM
DRUM
DRUM

THE CHORUS.
(Drum)
(Drum)
(Drum)
(Drum)

¹ *Venus*, manuscrit de la Maison Antoine Vitez, p. 118.

² Les crochets signalent des passages pouvant être coupés à la mise en scène.

Cette onomatopée, répétée tout le long de l’Ouverture, est également reprise dans la dernière scène de la pièce. Ce sont en fait des roulements de tambour vocaux qui annoncent l’exhibition de la Vénus. « Drum » désigne à la fois la batterie — un instrument inventé par le jazz — et le son qui lui est attaché, comme « boum » est lié au tambour. La répétition évide le mot de son sens au profit du signifiant, c’est-à-dire du son, dont l’aspect percussif en soi est renforcé par la répétition, ce qui contribue à rythmer la scène. De plus, le fait que plusieurs personnages prennent en charge la même réplique contribue à estomper l’identité des locuteurs et à créer une respiration chorale. La temporalité chronologique de la scène se voit ainsi diminuée au profit d’un effet d’écho circulaire qui renvoie plutôt à une temporalité cyclique.

Ce jeu sur le signifié et le signifiant, le sens et le son est de plus redoublé par une variation de la Vénus, qui reprend plus loin :

THE VENUS.
Hum Drum Hum Drum¹.

Elle est la seule à dire « Hum Drum » au lieu de « Drum Drum », ce qui est d’abord une tentative de prendre la parole, comme si elle se raclait la gorge. En effet, elle a besoin de prendre la parole à ce moment-là parce que tout au long de la scène, les autres figures ne cessent de commenter son corps en l’objectifiant et en la déshumanisant, et de répéter qu’il n’y aura pas de spectacle ce soir... car elle est morte. La réplique : « There wont b inny show tonite », orthographiée quasi phonétiquement et différemment selon le personnage qui la déclame, est prononcée 5 fois par 2 personnages différents, dont la Vénus elle-même. Suzan-Lori Parks joue sur le statut de la représentation : quand la pièce commence, la Vénus est déjà morte, et tout ce qui suit est la recréation de l’enchaînement d’actions qui conduisent inévitablement à sa mort.

¹ *Venus, op. cit.*, p. 12-14.

Les scènes de la pièce sont numérotées à l'envers, de 31 à 1, comme un compte à rebours. Le Chœur et Le Noir Déterreur de Cadavres — un maître de cérémonie qui rappelle beaucoup l'Archibald des *Nègres* de Genet — discutent et annoncent cette mort de manière prophétique et poétique. L'association de tous ces éléments à un rythme très rapide théâtralise la première scène de manière emphatique : le fait que la Vénus soit présente sur le plateau tout en étant morte joue sur la frontière entre l'objet et le sujet, l'actrice et le personnage, la réalité et la fiction, sur les temporalités qui s'enchâssent — passé historique et présent de la représentation — et sur le double statut de la Vénus hottentote elle-même, qui jouait son propre rôle dans des *freak shows* à Londres et à Paris. Mais, pour la Vénus, dire « *Hum Drum* » au lieu de « *Drum Drum* » est aussi une manière de commenter ce qui est en train de se passer. « *Humdrum* » en un seul mot signifie « ennuyeux, routine » : la variation lui permet d'exprimer, par un jeu de mots, son profond ennui devant cette Ouverture maintes fois jouées — tous les soirs, à vrai dire... À travers cette pirouette moqueuse, et véritablement *marronne*, Parks cultive une suspension entre une théâtralité purement linguistique et la théâtralité incarnée de l'exhibition du corps.

Le motif de la répétition-variation, redévable notamment aux écritures de Gertrude Stein et Samuel Beckett, est central dans l'écriture de Suzan-Lori Parks. Elle l'appelle elle-même *Rep & Rev*, pour l'anglais *Repetition and Revision*. En répétant les mêmes phrases ou syntagmes dans un texte avec de légères variations, Suzan-Lori Parks espère échapper aux attentes du théâtre conventionnel, remettre en question une progression de l'intrigue linéaire en proposant des défis aux acteurs et aux metteurs en scène, et surtout éclairer sous des jours différents une même situation. La variation exprime la multiplicité des points de vue possibles sur une même situation, que ce soit d'un personnage à l'autre ou chez le même personnage d'une scène à l'autre, comme chez la Vénus qui a besoin de se faire remarquer pour faire valoir son point de vue, et pour cela introduit une variation dans la répétition.

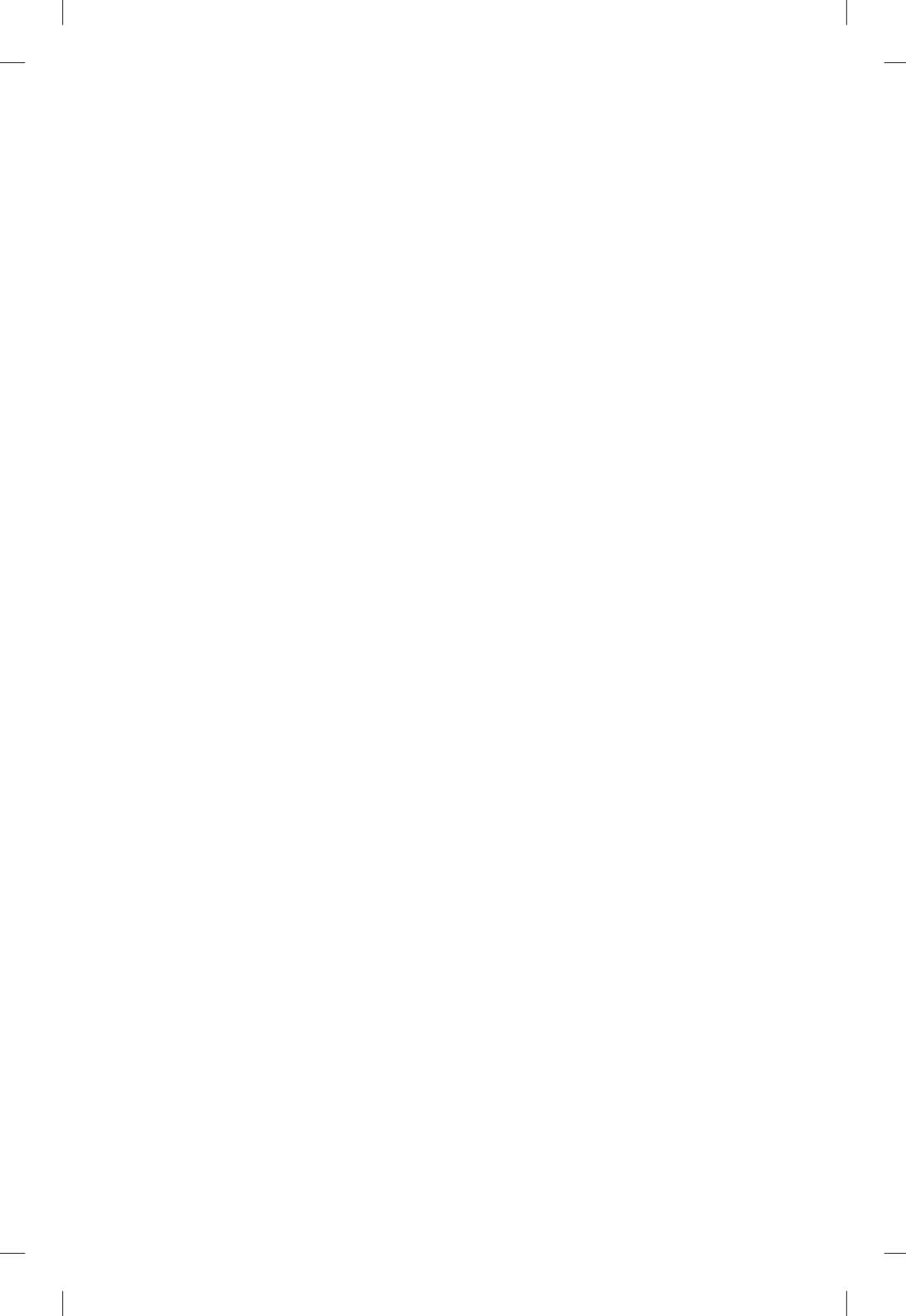
Le *Rep & Rev* s'inspire en cela largement du modèle jazzistique, qui invente des variations autour d'un même thème musical. À l'intérieur de ces variations, c'est l'appropriation individuelle et l'expressivité qui sont mises en avant : on reconnaît un musicien grâce à sa voix, son son ou son phrasé particulier. Dans le jazz, la garantie de la multiplicité des points de vue est un élément primordial. Les bruits, les scories et le grain sont des éléments importants pour identifier une personnalité artistique et, bien loin d'être gommés, ils sont valorisés. La partition est un support pour la créativité personnelle et non un cadre strict. De plus, à travers l'improvisation, la créativité personnelle est à la fois mise en avant et à l'épreuve. Chaque musicien prend la parole pour dialoguer en même temps avec le groupe et avec le public. Suzan-Lori Parks en fait elle-même le constat :

Après des années passées à écouter du jazz, et aussi de la musique classique, je me rends compte que mon écriture est très influencée par la musique ; combien j'utilise ses méthodes. À travers de nombreuses lectures j'ai compris combien l'idée de Répétition et Variation fait partie intégrante des traditions orales et littéraires africaines et afro-américaines¹.

Ainsi, et cet exemple n'en est qu'un parmi tant d'autres, les répétitions et les variations sont l'un des outils de Suzan-Lori Parks pour élaborer un vocabulaire dramatique personnel, qui creusent le son et le sens en même temps, construisant une singulière « écriture-jazz ».

Raphaëlle TCHAMITCHIAN

¹ « From Elements of Style », *op. cit.*, p. 10.



« L’écrit surgi du jazz » Chez Léonora Miano



Raphaëlle Tchamitchian & Sylvie Chalaye

« Il est certainement rare d’affirmer qu’un professeur de chant a fait de vous un écrivain, mais c’est la vérité. Je n’ai pas trouvé mon écriture dans les cours de littérature de l’université, où elle aurait d’ailleurs pu se perdre, écrasée par trop de théorie. C’est de la musique jazz qu’elle a vraiment jailli. »

Léonora Miano, « Écrire le Blues¹ »

Née à Douala au Cameroun en 1973, Léonora Miano est élevée par des parents professeurs qui lui font lire les classiques français tels que Zola ou Hugo. Adolescente, elle découvre seule James Baldwin et Aimé Césaire, et elle prend conscience avec eux de la couleur de sa peau. À 18 ans, elle part en France pour faire des études de lettres. Aujourd’hui installée à Tours, elle vit de son écriture ; elle a publié plusieurs romans chez Plon, un recueil pour le théâtre, *Écrits pour la parole* chez l’Arche, et un recueil de conférences chez le même éditeur, *Habiter la frontière*. Dans chacune de ses œuvres, elle explore ce qu’elle appelle l’« identité frontalière » : « La frontière, telle que je la définis et l’habite, est l’endroit où les mondes se touchent, inlassablement. C’est le lieu de l’oscillation constante : d’un espace à l’autre, d’une sensibilité à l’autre, d’une vision du monde à l’autre.

¹ Léonora Miano, « L’écrit surgi du jazz » in *Habiter la frontière*, L’Arche, 2012, p. 18.

C'est là où les langues se mêlent, pas forcément de manière tonitruante, s'imprégnant naturellement les unes des autres, pour produire, sur la page blanche, la représentation d'un univers composite, hybride¹ ».

Le jazz a une importance capitale pour Léonora Miano. Le jazz est la musique qui a bercé son enfance. C'est la seule qu'elle revendique comme modèle. Elle la ressent comme l'expression même de son hybridité :

Le jazz est cette esthétique qui mêle harmonieusement des univers apparemment antagonistes. En cela, il est la plus exacte transposition musicale de ce que je suis : un être culturellement hybride, mais pas sans ancrage. Le jazz a son origine : l'Amérique noire et son passé. Et j'ai la mienne : l'Afrique subsaharienne et son histoire. Pourtant, et c'est un des nombreux enseignements de cette musique, la source n'est pas la destination. Il n'y a, en réalité, aucune limite, quant aux espaces qu'il est possible d'explorer, où il est imaginable de se déployer. De tous ces aspects, il se dégage un esprit, une vision des choses².

Au jazz, Léonora Miano emprunte des paroles de standards, des structures formelles et tout un imaginaire, une vision du monde engagée et vivante dont elle témoigne précisément dans « Écrire le blues », une conférence donnée à l'Université de Rochester aux États-Unis. Elle raconte notamment combien le cours d'improvisation de Michèle Hendricks a été déterminant pour elle : « C'est là que j'ai trouvé mon esthétique d'auteur, ce qui manquait à mes textes, ma véritable spécificité. Le jazz m'a donné ma voix d'auteur³ ».

Dans le roman *Tels des astres éteints*, paru en 2008, elle donne la parole à trois personnages à tour de rôle, pour donner une vision chorale de la situation des Noirs de France. Le texte est construit comme un récital, où chaque chapitre correspond au développement et à l'interprétation des paroles d'un standard de jazz. Les plus connus sont « Round Midnight », un standard écrit par le pianiste Thelonious Monk en 1944, joué notamment par Miles Davis dans l'album du

¹ *Ibid.*, p. 25.

² *Ibid.*, p. 16.

³ *Ibid.*, p. 17.

même nom et chanté par Ella Fitzgerald, et « Come Sunday », que Léonora Miano place en introduction et en conclusion. C'est un extrait de l'album de 1958, *Black, Brown and Beige* de Duke Ellington. La grande chanteuse de gospel Mahalia Jackson est invitée sur cette symphonie ambitieuse, conçue comme une exposition musicale de l'histoire des Noirs américains. Il est intéressant de remarquer que Léonora Miano retient ces standards pour leurs paroles, alors qu'ils sont souvent plus connus dans leurs versions instrumentales. En-dehors de la signification des paroles proprement dites, c'est la voix qui se dégage comme un élément de plus en plus important dans sa production.

Le roman *Blues pour Elise* de 2010 reprend une construction chorale avec des personnages uniquement féminins. À chaque chapitre est associée une bande-son majoritairement constituée de musique noire de tous les styles, comme le groupe de world belgo-zaïrois Zap Mama, la chanteuse de *soul* et *rhythm and blues* américaine Millie Jackson, le rappeur français Oxmo Puccino, ou encore le pianiste de jazz guadeloupéen Alain Jean-Marie. De plus, la structure du roman a un aspect musical en elle-même : il y a trois parties, séparées par deux « interludes », qui contiennent chacune trois sous-parties, sauf la dernière qui n'en contient que deux plus un « bonus ». Cette construction très pensée rappelle une des structures type d'un standard de jazz :

- pas d'introduction,
 - premier thème avec trois grilles,
 - interlude : c'est-à-dire une transition, un passage destiné à relier deux parties importantes d'une œuvre musicale (généralement deux thèmes),
 - deuxième thème avec trois grilles,
 - interlude,
 - troisième thème avec deux grilles
 - une coda, c'est-à-dire la partie conclusive d'un morceau.
- Cette partie peut reprendre le troisième thème ou jouer autre chose. Dans le roman, c'est le moment où tous les personnages, traités de manière chorale jusque-là, se retrouvent.

En outre, les interludes qu'a écrits Léonora Miano sont des monologues écrits en franglais ou dans un *pidgin english* parlé au Cameroun, qui a deux langues officielles : le français et l'anglais. Ce choix, plus le fait que les monologues ont un rythme très soutenu qui donne l'impression d'une déferlante — comme un solo de saxophone peut-être — tout cela fait sonner la langue.

C'est là que la complicité avec le jazz prend toute son ampleur. En effet, en jazz, ce qui compte, c'est moins la partition ou l'exécution, que l'interprétation. Dans la musique classique, le compositeur est un démiurge, et, une fois qu'il a fixé sa musique sur la partition, celle-ci fait figure d'autorité. Ensuite, le musicien interprète la musique d'une façon ou d'une autre, mais les notes ne changent pas, et surtout, ce qui importe, c'est la manière dont l'interprète va mettre en valeur, voire sublimer la voix du compositeur. En jazz, c'est presque l'inverse. On se souvient rarement du nom du compositeur, mais plutôt de tel ou tel interprète qui en a livré une version mémorable. Dans le cas du jazz, la voix du compositeur ne fait pas autorité. Son œuvre est écrite expressément pour être modifiée, malaxée, transfigurée. Ce qui compte, c'est la voix du musicien — ici, le mot « voix » prend tout son sens. Il ne s'agit plus d'une patte formelle reconnaissable, mais d'une voix au sens brut. Le jazz porte une attention particulière au son et non uniquement à la forme. Les bruits, les scories, le souffle, tout cela fait non seulement partie de la musique, mais encore fait musique en soi. On ne cherche pas dans le jazz à transcender le temps et l'espace comme dans la musique classique. L'émotion musicale ne vise pas à être universelle ou intemporelle, ni à être au-dessus des contingences, mais s'ancre au contraire dans la réalité mate du temps présent. Le *hic et nunc* de la musique est plus important que tout dans le jazz, car c'est lui qui donne son sens à la représentation : musiciens et spectateurs sont ensemble en même temps, et constituent les deux faces du même événement. Un des exemples les plus célèbres de cette importance de l'environnement présent est celui d'Ella Fitzgerald jouant avec le chant des grillons lors d'un concert à Juan-les-Pins durant l'été 1964.

On retrouve cette volonté de faire sonner la voix du personnage dans toutes ses dimensions chez Léonora Miano. Écrire en franglais du Cameroun est une façon de restituer le langage dans tout ce qu'il a d'impur. Elle recherche le mélange, ce qu'elle appelle « l'imperceptible chaos ». « Pour moi, précise-t-elle, ce mélange est jazz. Je tiens beaucoup à ce qu'on le comprenne : je ne suis pas un auteur rabelaisien ou baroque. J'écris jazz (le mélange), soul (le hurlement), blues (la réalité). J'écris ce que je suis. J'écris telle que je suis¹ ».

Dans les *Écrits pour la parole*, elle utilise la ponctuation, sa présence ou son absence, pour rendre le souffle de la parole, les ruptures, et faire entendre des voix et de long chorus. *Le Fond des choses*², lu au Festival d'Avignon le 19 juillet 2013 par la comédienne Atsama Lafosse accompagnée du batteur Samuel Bobin, sous la direction d'Eva Doumbia pour France Culture, est un véritable manifeste au sujet de l'immigration africaine. Et ce manifeste, dans la continuation de ses œuvres précédentes, est écrit dans une langue musicale. Dans *Le Fond des choses*, cette voix est poétique et politique, et prend la forme de vers libres et de versets.

Miano développe sa réponse à une question latente, qui est celle de « l'immigration des indésirables », en montrant à quel point le monde, et en particulier l'Afrique et l'Europe, a été et reste façonné par les flux migratoires des hommes, et leurs conséquences. Ainsi, notre chocolat chaud du matin n'existe que parce que des hommes ont découvert l'Amérique, et que d'autres hommes ont ensuite exploité des esclaves noirs pour le cultiver et l'importer chez eux. Surtout, l'Europe, la France en particulier, ne voit arriver de nombreux immigrés subsahariens que parce qu'elle a auparavant colonisé leur pays. Plus loin, elle rappelle que le nom « Afrique » est celui que les Européens ont attribué au continent noir, indépendamment de ses habitants. « Afrique est le nom d'un espace modifié par l'Europe pour l'Europe ». De plus, l'Afrique est engloutie dans le texte par des considérations sur l'Europe et les Européens, et apparaît comme un

¹ « Habiter la frontière », *ibid.*, p. 30.

² Ce texte n'a pas encore été publié.

produit de celle-ci : aller au fond des choses, c'est prendre conscience de cela. Le texte est finalement un réquisitoire contre la colonisation et la Françafrique, et vise à rappeler l'histoire des relations entre l'Europe et l'Afrique, contre la vision unilatérale de l'immigration qu'assènent médias et politiques français.

À travers une écriture-flux, Miano donne une vision à la fois synthétique, argumentative, poétique et théâtrale des mouvements du monde. Des répétitions d'abord, avec par exemple l'expression « le fond des choses », comme si la redite creusait le sens, et tout le champ lexical de la race. Une certaine circularité ensuite, un roulis créé par la succession de versets, de temps en temps rompu par une phrase plus courte que les autres et mise en avant sur la page. De manière générale, la succession de phrases plus ou moins brèves donne un fort aspect rythmique à la lecture, comme si le discours était martelé. *Le Fond des choses* est le premier texte de Miano dont la structure n'est pas évidente. La forme est éclatée, et on a l'impression à la lecture de déambuler dans un cimetière qui contiendrait les restes de l'histoire. Sur la page, les retours à la ligne sont fréquents, et la ponctuation est remplacée par des majuscules seules. Le narrateur ne dit « je » qu'une seule fois, mais « nous » et « vous » plusieurs fois, comme s'il s'incluait dans un discours qui est clairement adressé au public. En cela, il ressemble aux pièces parlées des *Écrits pour la parole*. En fait, l'énonciation est double : une vérité impersonnelle, et le point de vue du narrateur sur cette vérité.

On pourrait s'évertuer à chercher une structure à ce texte, une sorte de trame formelle d'inspiration musicale. Ce serait en vain. *Le Fond des choses*, s'il utilise des motifs musicaux tels que la répétition ou la variation, échappe au découpage structurel — il est comparable en cela à du free jazz où le cadre a disparu au profit d'un dialogue aux motifs épars dans un espace-temps fixe. Mieux, il en donne l'illusion pour créer une sensation de perte de repères, le tourbillon du chaos.

Les allers-retours constants d'un lieu à un autre, d'une époque à une autre — la France au temps du commerce triangulaire, la France contemporaine avec ses débats nauséabonds sur l'immigration, les

États-Unis au moment de la découverte du Nouveau Monde, les États-Unis aujourd’hui, avec leurs réserves d’Indiens, l’Afrique colonisée, l’Afrique libre, puis de nouveau la France, puis de nouveau l’Afrique — perdent le lecteur/spectateur dans leurs méandres. En cela, le texte restitue à la fois le vertige qu’on éprouve lorsqu’on tente d’embrasser par la pensée les milliers de déplacements humains sur la terre depuis plusieurs siècles, et l’aliénation dont sont victimes aujourd’hui ceux qui choisissent de faire ces déplacements, les immigrés, mais aussi les colonisés. La construction formelle quasi hypertrophiée, à laquelle Léonora Miano nous a habitués, a ici disparu au profit d’une mise en œuvre poétique et rythmique de la dépossession de soi.

Et ce mouvement vertigineux des peuples et de leur histoire que Léonora Miano tente de rendre par l’écriture, ce mouvement du « fond des choses » n’est-il pas justement la vibration même du *fond du jazz* ? Car comme elle le rappelle :

C'est la musique chaleureuse des bouges autant que la bande sonore scintillante des clubs selects où ceux qui la créaient ne pouvaient venir l'entendre. C'est la musique des villes vers lesquelles les Noirs [d'Amérique] avaient migré pour chercher une vie meilleure. C'est la rencontre de la ruralité du blues avec l'urbanité, c'est la mutation des rythmes, donc de la vie et, bien entendu, le croisement d'une empreinte africaine — bien plus présente dans le blues ou les work songs — avec une forme de sophistication, de raffinement à l'occidentale¹.

Raphaëlle TCHAMITCHIAN &
Sylvie CHALAYE

¹ *Ibid.*, p. 16



Chapitre 2

Composition et pratiques d'improvisation

Dans le jazz, l'improvisation n'est pas une étape de travail, une phase de répétition, un préalable à la création ; elle façonne l'œuvre au présent et crée une tension de l'intérieur. En explorant dans cette optique l'improvisation et ses procédés, selon des modalités qui leur sont propres, cinéastes, romanciers ou dramaturges réinvestissent cette tension pour interroger la composition, travailler les modes de production et rendre le public plus disponible, voire plus sensible, à l'imprévisible de la création. En renversant le cadre, en bouleversant la forme, en déjouant les attendus narratifs, en contestant le récit, en feuilletant la trame, en enchaînant jusqu'au vertige les structures..., des créateurs comme Len Lye, Norman McLaren, John Edgar Wideman ou Kossi Efoui composent des œuvres sous le signe de l'insaisissable, de l'imprévisible, de l'inachevé, et font du sentiment d'improvisation la dynamique propre de leur création.



Avec ou sans jazz

De quelques stratégies d'improvisation dans le cinéma d'avant-garde



Éric Thouvenel

La relation du cinéma d'avant-garde à l'improvisation existe de longue date. Elle est forte, et féconde, en premier lieu parce que des cinéastes furent très tôt capables d'entendre l'improvisation, séparément ou simultanément, comme une méthode de travail, un sujet de réflexion, un concept à interroger ou, plus globalement, un horizon esthétique et politique, qu'il s'agirait d'atteindre à travers les films mais, aussi bien, à travers les pratiques qui leur donnent jour. Interroger, pour les circonscrire, ce que seraient les principales stratégies d'improvisation dans le cinéma d'avant-garde, consistera donc d'abord à poser quelques questions préalables : qu'inventent les cinéastes lorsque l'expérimentation n'est pas seulement pour eux un passage menant *vers l'œuvre* comme totalité achevée, mais le fondement d'une pratique, et d'un rapport à l'art, dans lequel les notions d'achèvement et de clôture n'ont pas grand sens, et où expérimenter c'est, pleinement, *faire œuvre* ? Comment l'idée même d'improvisation – qu'elle soit d'ordre explicitement musical ou conçue de façon plus large – informe-t-elle les logiques de création des images et des sons mais aussi le rapport du corps filmant au monde filmé, les interventions sur le support, ou le travail de structuration des films, notamment à travers le processus du montage ? Parce qu'il est aujourd'hui perçu comme un quasi synonyme de l'improvisation, le jazz joue évidemment un rôle majeur dans cette histoire, et il le joue d'ailleurs autant comme un modèle

performatif que strictement musical ou, pour le dire un peu autrement, comme un modèle politique autant qu'esthétique.

Un premier grand type de stratégie d'improvisation dans le cinéma d'avant-garde, sans doute le plus littéral et le plus commenté, consiste à élaborer un dialogue entre une bande-son préexistante – souvent, mais pas toujours, un morceau de jazz – et une bande-image qui sera créée, tout ou partie, par intervention directe sur la pellicule, comme illustration ou interprétation visuelle de la bande-son. Cette tradition qui prend sa source (au cinéma¹) dans les premiers films abstraits tels que la série des *Opus* de Walter Ruttmann (1921-1925), *Rhythmus 21* (1921), *Rhythmus 23* (1923) et *Filmstudie* (1926) de Hans Richter, ou encore la série des *Study* d'Oskar Fischinger (1929-1932), devra dans un premier temps s'émanciper de la tentation d'illustrer visuellement la musique en en reproduisant les mouvements et l'intensité par un décalque de la construction visuelle sur celle de la bande sonore préexistante. Ce sera chose faite dès le courant des années 1930, sous l'impulsion initiale d'un jeune cinéaste néo-zélandais, Len Lye, qui fut le véritable inventeur du film direct, réalisé sans caméra. Avec *A Colour box* (1935), pour la première fois un cinéaste ne se contentait plus de filmer image par image des motifs géométriques abstraits, mais appliquait directement de la peinture sur le support, recherchant volontairement une forme d'imprécision ou de « tremblé » que Fischinger ou Richter essayaient, au contraire, de bannir de leurs films. *A Colour box* ne comporte presque aucune collure et a été réalisé de façon quasiment continue, à l'écoute de la bande-son², le cinéaste ayant composé son film dans l'ordre de progression du morceau en notant d'un trait minuscule, en marge de

¹ Précisons-le car, en peinture, ces relations sont bien plus anciennes. Voir à ce sujet, parmi une bibliographie très abondante, deux catalogues d'expositions récentes : Serge Lemoine et Pascal Rousseau (dir.), *Aux origines de l'abstraction – 1800-1914*, Paris, Éditions de la réunion des musées nationaux, 2003 ; Sophie Duplaix et Marcella Lista (dir.), *Sons & Lumières – Une histoire du son dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2004.

² « La Belle Créole » par Don Baretto and his Cuban Orchestra.

la pellicule, des indications telles que « début sax », « temps musical », etc.¹, qui lui permettaient de visualiser sur le support les endroits qui appelaient des évolutions ou des ruptures dans le traitement du visuel. Vingt-trois ans plus tard, avec *Free Radicals*, son avant-dernier film commencé en 1958², Lye produira ce qui est pour moi la plus parfaite image de ce que fabrique le cinéma quand il pense la mise en crise de ses propres cadres, et constitue peut-être l'une des conditions premières de l'improvisation. Lye, qui avait derrière lui une longue carrière de cinéaste mais aussi – et c'est très important dans son cas – de sculpteur, avait commencé à expérimenter des formes de grattage sur une bande d'amorce noire. Assez rapidement, il eut le sentiment que son film aurait besoin de musique, non pour le soutenir ou pour le rendre plus « supportable » ou « admissible », mais parce qu'il avait en quelque sorte besoin d'un partenaire pour échanger, dialoguer, questionner et répondre. Il utilisa donc, non pas un disque de jazz, mais une musique traditionnelle, celle de la tribu Barma du Tchad, composée uniquement de percussions et de voix. Rarement peut-être un film aura su produire le sentiment d'une correspondance si juste entre musique et image, que ce soit en termes plastiques ou rythmiques. Fait étrange, les points de synchronisme entre image et son existent dans ce film, mais ils sont rares, et toujours très relâchés. On n'y trouve, à proprement parler, presque aucune tentative d'illustration, au sens traditionnel, de la musique par les images et, en terme de rythme, pas plus de signe d'une recherche de correspondances. Les éléments du film sont les plus simples que l'on puisse imaginer : une bande d'amorce noire, et quelques outils comme un petit burin, des aiguilles, des lames de rasoir (outils qui permettront à la lumière, à la projection, de traverser le support), du scotch pour réaliser les collures ; et, pour la bande-son, des percussions accompagnant un

¹ « *A Colour Box* est le premier exemple d'une série de films réalisés à la main, montés dans un rapport proche du jazz, musique dont Lye pensait qu'elle partageait l'"énergie corporelle" de ses motifs. » Davis Curtis, « Len Lye », livret du DVD *Len Lye – Rythms*, Paris, Re: Voir, 2009, p. 3.

² Il ne sera achevé qu'en 1979.

chant aussi profond qu'il est dépouillé. À partir de ces éléments qui confinent au presque rien, mais en ayant derrière lui toute une vie passée dans les images, et à faire des images, dans une pratique que lui-même a parfois théorisée mais qui engage avant tout le geste, c'est-à-dire le corps, son corps à lui, Len Lye réinvente les conditions de son art et produit ce qui est pour moi le plus direct, et pour cela le plus essentiel, des films d'improvisation.

Contemporain de Len Lye, l'Écossais Norman MacLaren avait commencé sa carrière presque au même moment, et avait été très impressionné par *A Colour Box*. Fruits d'une longue et prestigieuse carrière – MacLaren est l'un des rares cinéastes expérimentaux dont le nom soit un tant soit peu connu du grand public –, son rapport à la musique et ses modes d'intervention technique sont plus divers que ceux du Néo-Zélandais, mais retenons au moins l'un de ses films les plus célèbres, *Caprice en couleurs* (*Begone Dull Care*, 1949), pour lequel MacLaren avait travaillé en collaboration avec le trio du pianiste jazz Oscar Peterson, musiciens et cinéaste se laissant mutuellement une grande liberté d'intervention¹.

Les travaux de Lye et de MacLaren, en intégrant une dimension d'improvisation *sur* la musique – plutôt que d'illustration *de* la musique –, ouvriront ainsi la voie à de nombreuses autres pratiques de ce type. Pour ne donner qu'un exemple récent, mais qui s'inscrit dans la filiation directe des films précédemment évoqués, on pourra penser au film de Jean-Louis Bompont *Nemasco* (2010)², réalisé à partir d'une musique du compositeur, pianiste et percussionniste George Russell. *Nemasco* mélange des images en prise de vues réelles avec des interventions directes sur la pellicule, réalisées par le cinéaste sur une moviola, visionneuse qui permet de faire défiler un film à différentes cadences et d'intervenir sur le support par des

¹ Voir à ce sujet les propos du cinéaste dans un entretien accordé à Maynard Collins, paru initialement en 1976 et reproduit sous le titre « Mon esprit pense en termes de mouvement, c'est ma langue de base » dans la revue *Positif* n°549, novembre 2006, p. 72-80. Les propos de MacLaren concernant *Caprice en couleurs* se trouvent p. 78.

² Le film est visible à l'adresse suivante : http://www.dailymotion.com/video/xjq9ie_nemasco_shortfilms

coups de pinceau, de grattoir, etc. Bompont est lui-même musicien de formation (il est batteur de jazz), et il a décidé de construire une part des motifs visuels de son film en intervenant physiquement sur le support, en réaction directe à ce qu'il entendait sur la bande-son. En d'autres termes, il a improvisé sur l'image afin d'ajouter une contribution visuelle à celle, sonore, des musiciens qui ont interprété le morceau composé par George Russell. Dans ce cas comme dans ceux de Lye ou MacLaren, il s'agit donc de considérer d'une part que l'improvisation résulte d'une interaction avec la musique qui est, dans leur cas, différée et préparée (par rapport à l'exécution musicale, qui se situe en amont du tournage), mais reste néanmoins bien réelle ; et d'autre part, que l'improvisation grave quelque chose dans l'instant de son exécution, qu'elle engage à la fois physiquement, mentalement et surtout profondément ceux qui s'y livrent, et qu'elle n'est jamais réitérable, ce dont témoigne la transformation physique du support film sur lequel interviennent les cinéastes. Si les résultats comme les méthodes de travail peuvent varier selon les personnalités ou les projets, cette conception de l'improvisation filmique n'est pas si éloignée pour autant du travail mieux connu de grands cinéastes de l'improvisation filmée tels que Jacques Rivette, Maurice Pialat ou John Cassavettes par exemple, dont la relation au jazz, au moins pour le dernier, est fréquemment associée à son travail. Toutefois, ces rapprochements ne valent que si l'on accepte de considérer que leur pensée de l'improvisation relève d'abord, comme chez Bompont, Lye ou MacLaren, du processus de création plutôt que de son résultat, ce qui a rarement été le cas jusqu'à une date récente¹ et explique à mon sens que leurs films respectifs aient été pendant si longtemps considérés de façon très cloisonnée, et qu'ils le soient encore largement. Précisons enfin que l'intervention physique d'un cinéaste sur le support film ne se limite pas nécessairement à peindre ou graver la pellicule, mais qu'elle peut également se faire au stade du développement.

¹ Sur ces questions, et plus généralement sur l'improvisation au cinéma « en dehors » du film d'avant-garde, je renvoie à l'ouvrage de Gilles Mouëlic, *Improviser le cinéma*, Crisnée, Yellow Now, 2011.

En 1966, la création de la London Film-Makers' Cooperative s'accompagnait, pour la première fois dans ce type de structure dédiée à la promotion du cinéma d'avant-garde, d'une réflexion sur la maîtrise des moyens de production par les cinéastes, et la coopérative, outre ses activités de programmation et de distribution de films, se dotera rapidement de matériel permettant à ses membres de réaliser eux-mêmes diverses opérations de postproduction – tireuses optiques et tireuses contact notamment, permettant de dupliquer des images, de réaliser des ralentis, des surimpressions, des recadrages, etc. –, ainsi que d'un laboratoire artisanal, qui leur donnera la possibilité de tirer leurs copies en travaillant comme ils le souhaitaient des paramètres techniques tels que le grain, la couleur ou le format des images. Cette poursuite de l'autonomie technique des cinéastes mènera progressivement à la création d'un réseau de laboratoires indépendants, qui essaimeront dans le courant des années 1990, principalement en Europe, donnant ainsi naissance à de nombreux films dans lesquels la part la plus significative et singulière du travail s'effectue bien sur le support, mais en aval du stade de la prise de vues. Ces modes d'intervention en laboratoire peuvent s'avérer très aléatoires, bien qu'ils dépendent aussi d'un protocole généralement fixé à l'avance, comme lorsqu'il s'agit par exemple de tirer une copie d'un film qui a été laissé pendant des semaines ou des mois accrochée à une branche d'arbre, enfouie dans la terre, ou plongée dans l'eau, et de projeter ainsi le résultat de sa décomposition naturelle, comme ce fut le cas de plusieurs films du collectif allemand Schmelzdahin dans les années 1980 (*Aus den algen*, 1988 ; *Stadt in flammen*, 1984). Mais ces interventions peuvent également être plus contrôlées (bien que jamais entièrement contrôlables), lorsqu'il s'agit de délaisser ou de contredire les prescriptions de l'industrie du cinéma en termes de dosages des produits chimiques, d'ordre ou de températures des bains au développement, d'intensité lumineuse à l'exposition de la pellicule, etc.

Certains cinéastes se sont fait une spécialité de ces modes de traitement, dits "croisés", des images, et ce n'est sans doute pas un hasard si plusieurs d'entre eux ont couplé ces pratiques de laboratoire

à des performances en public, dans lesquelles ils interviennent en direct sur le support afin de faire « rendre gorge » à la représentation¹. Le cinéaste canadien Pierre Hébert, qui est l'un des principaux continuateurs de ce cinéma « direct » et s'est lui-même livré à de nombreuses performances de ce type, estimait ainsi dans un entretien que la gravure sur pellicule était la seule technique à « rend[re] possible l'improvisation, [qui lui apparaissait] réciproquement comme un prolongement naturel de cette technique.² » Au risque de le contredire pourtant, il semble bien que l'on puisse imaginer un certain nombre d'extensions ou d'alternatives possibles à cette vision malgré tout « dominante » – dans le cinéma expérimental – de l'improvisation filmique.

Séparer radicalement les pratiques du cinéma d'avant-garde et celles du cinéma « dominant », les mettre dos à dos jusque dans leurs usages de l'improvisation, conduit en effet à opposer de façon étanche deux grandes voies de l'improvisation au cinéma qui, en réalité, s'interpénètrent. D'un côté, une improvisation « filmée », à travers laquelle il s'agirait essentiellement de saisir, d'enregistrer par la caméra quelque chose qui s'est trouvé devant elle mais reste, fondamentalement, extérieur au dispositif technique. De l'autre, une improvisation que l'on pourrait qualifier de « filmique », dans laquelle il s'agirait inversement de porter l'acte d'improvisation au cœur même de ce dispositif, en intervenant sur telle ou telle de ses composantes. Or, s'il existe bien des cinéastes pour lesquels improviser signifie improviser *sur le support*, et uniquement sur lui, comme l'indiquent les propos de Pierre Hébert, il en est bien d'autres dont le travail porte la marque d'un entrelacement, ou d'une impureté, des formes d'improvisation. C'est le cas notamment lorsque « mettre en scène » consiste moins pour eux à enregistrer ou

¹ Propos du cinéaste Olivier Fouchard, « Trouver la couleur », dans Éric Thouvenel et Carole Contant, *Fabriques du cinéma expérimental*, Paris, Paris Expérimental, coll. « Classiques de l'avant-garde », 2014, p. 143.

² « Pierre Hébert », *Revue et corrigée*, n° hors-série « Improvisation, quoi de neuf ? », décembre 1993, p. 52.

documenter un fragment de réalité qu'à produire sciemment, *par les moyens du cinéma*, une forme sensible de description ou d'interprétation de cette réalité. Il n'est guère étonnant d'ailleurs que certains des films les plus frappants sur ce registre soient l'œuvre de francs-tireurs, qui n'ont fait que de brèves incursions dans le domaine du cinéma et n'avaient donc pas à s'encombrer de « règles » ou de « méthodes », ou bien de cinéastes dont l'appartenance à une « famille » stylistique – avant-garde, fiction, documentaire... – est malaisée à définir, tout simplement parce que leur travail décourage (et c'est tant mieux) les tentatives de classification. Parmi ceux-ci, on compte par exemple deux grands cinéastes, Shirley Clarke et William Klein, qui réalisèrent la même année 1958, aux États-Unis, des films qui portent l'empreinte d'une conception très ouverte de l'improvisation : *Bridges-go-round* et *Broadway by Light*. Songeons aussi aux journaux filmés de Jonas Mekas tels que *Walden – Diaries, Notes & Sketches* (1964-1969) ou *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972), dont le rapport à l'improvisation appellerait à lui seul un très long développement. Dans ces films, qui ne se réclament pas nécessairement des réquisits traditionnels de l'avant-garde mais dont aucun ne fut, en tout cas, accueilli comme un documentaire « classique », improviser consiste d'abord et pour l'essentiel à réagir à ce que les cinéastes ont devant les yeux, en vertu de ce que j'ai appelé l'improvisation « filmée ». Mais ils font, en l'occurrence, bien plus que cela : caméra en main, chacun de ces cinéastes construit à sa façon des formes de visibilité que le cinéma ne se borne pas à documenter mais, littéralement, rend possibles, que ce soit à travers les mouvements de caméra, un geste répondant à un autre, une énergie en relayant une autre (comme l'atteste l'impulsion que les enseignes lumineuses de Broadway transmettent au corps et au regard de William Klein), ou bien au stade du montage, par le recours à des surimpressions, des arrêts sur image, l'utilisation de filtres colorés et bien sûr le travail de structuration rythmique (comme pour Shirley Clarke appuyant la construction de son film sur une musique jazz de Teo Macero), les deux postures se rejoignant dans le travail de Mekas, qui structurait

largement ses films au tournage, en montant « dans la caméra¹ ». Chez ces cinéastes, l'improvisation s'élabore donc potentiellement en deux temps : celui de la saisie active des images, la prise de vues étant d'abord commandée par l'imprévisibilité du monde tel qu'il advient pour le regard ; et celui de leur mise en forme au montage, mise en forme qui ne signifie pas pour autant une mise en ordre mais parfois, bel et bien, en désordre. Par ailleurs, la forme heurtée, souvent brutale et, disons, « mal léchée » de ces films, indique bien qu'il ne s'agit pas pour les cinéastes de donner à lire ou même à comprendre quelque chose du monde, mais de proposer avant tout le partage d'une expérience (le filmage, la confrontation avec le réel) qui n'a pas seulement été vécue à travers le regard, mais à travers un engagement direct et radical du corps, dont la caméra figure comme l'extension directe. Une expérience qui met en jeu la question de l'affect, et la manière dont la médiation du dispositif cinématographique peut en rendre compte tout autant qu'elle en offre le prolongement.

Peindre ou graver les images, comme en un chorus de *free filming*. Engager son propre corps filmant, caméra en main, à l'unisson de l'improvisation ininterrompue du réel, et parfois tout remettre en jeu, au montage, en confrontant le rythme des images à celui d'un morceau de musique. Ce sont là deux façons magistrales de penser l'improvisation en cinéma, mais ce ne sont pas les seules. Un autre mode important de l'improvisation dans le cinéma expérimental

¹ À cet égard, on comparera avec profit les images d'une séquence de *Walden* tournée par Mekas dans Central Park avec celles que tourna, au même moment, le cinéaste Gideon Bachmann pour son film *Jonas* (1967). La comparaison est éclairante entre le film du premier, constitué des « giclées » d'images caractéristiques du style de Mekas, et la documentation produite par le second au même endroit et au même moment, qui révèle deux visions très éloignées de l'enregistrement documentaire, tout en donnant à comprendre l'espèce de danse à laquelle se livre Mekas autour de ses objets d'élection et la manière dont tout son corps improvise, sur l'instant, ses procédures de filmage. Les deux films sont disponibles dans le coffret DVD *Jonas Mekas, Potemkine / Agnès B. DVD / Re: Voir*, 2012.

est lié à ce que l'on nomme cinéma « élargi », une approche qui se propose, depuis les expériences menées en France par le groupe lettriste dans les années 1950 et largement reprises par l'avant-garde américaine des années 1960-1970, de faire voler en éclats le cadre considéré comme « normal » de la représentation cinématographique. La définition la plus complète du cinéma élargi a sans doute été proposée par Dominique Noguez dans son *Éloge du cinéma expérimental* : « Relève du cinéma élargi tout spectacle qui excède ou modifie sur tel ou tel point le rituel cinématographique strictement défini comme la projection sur un écran, devant des spectateurs assis, d'une image obtenue par le défilement d'un ruban de pellicule dans un projecteur.¹ » Une telle façon de penser, et surtout de dévoyer le « rituel » cinématographique appelle, *ipso facto*, la question de l'improvisation, puisqu'il s'agit de poser comme condition de possibilité de l'œuvre l'existence d'un cadre – en musique, on dirait une grille –, ici la séance, que l'on s'emploiera à dépasser ou à contester, que ce soit en multipliant le nombre d'écrans ou de projecteurs, en projetant les images sur des surfaces diverses, en appelant le public à participer à la création de l'œuvre, etc., étant entendu que ces performances, à la différence de la séance de cinéma traditionnelle, ne seront jamais réitérables, et toujours dépendantes de ce qui s'invente au moment même où elles se déroulent.

C'est ainsi par exemple que, depuis plus de quarante ans, le cinéaste américain Ken Jacobs se livre à des performances, intitulées *Nervous System*, conçues pour deux projecteurs 35mm couplés, pouvant projeter simultanément deux copies identiques d'un même film en variant le défilement de l'une par rapport à l'autre au photogramme près. Ce système produit de très singuliers effets de relief en jouant sur ce que l'on appelle l'effet Pulfrich²,

¹ Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Paris Expérimental, coll. « Classiques de l'Avant-Garde », 2010 [1979 ; 1999], p. 299.

² L'effet Pulfrich consiste à faire interpréter au cortex visuel, grâce à l'utilisation d'un filtre spécial posé sur un seul œil, le déplacement latéral d'un objet comme pourvu d'une composante de profondeur, interprétation due à un déphasage du signal entre les deux yeux.

mais demande pour ce faire que les deux projectionnistes-manipulateurs (en général, Ken Jacobs et sa femme Flo) soient très à l'écoute l'un de l'autre, et capables de réactivité. Il est d'ailleurs intéressant de noter que cette pratique fortement performative de la projection cinématographique rejoint l'injonction de réactivité et d'écoute mutuelle qui est au cœur de l'improvisation musicale, et particulièrement dans le domaine du jazz. Ce n'est donc pas un hasard si Ken Jacobs a collaboré à plusieurs reprises avec le saxophoniste et compositeur John Zorn, qui approfondit depuis des années les acquis de ce que certains improvisateurs appellent pour définir leur travail la « composition instantanée » (au lieu d'utiliser le terme d'improvisation), notamment en dirigeant l'exécution musicale par une série de gestes ou de consignes pouvant infléchir la direction que prennent les morceaux dans l'instant même de leur exécution, et ce alors que Zorn fait lui-même partie des musiciens en train de jouer¹.

Aussi différentes qu'elles soient par les outils qu'elles mobilisent ou les conceptions du cinéma qu'elles engagent, toutes ces pratiques (interventions sur pellicule ou en laboratoire, cinéma élargi, engagement performatif du corps dans l'acte de filmage ou de projection...), qui donnent naissance à des œuvres fort différentes et engagent des gestes esthétiques et techniques très disparates, se retrouve néanmoins autour de deux principes au moins, qui structurent presque systématiquement l'improvisation dans le cinéma d'avant-garde. En premier lieu, le rapport à la musique, et en particulier au jazz, y est extrêmement fort. Le cinéaste Ian Hugo disait ainsi de son film *Jazz of light*, tourné à Times Square en 1954 (soit quatre ans avant celui de William Klein) :

¹ Zorn a particulièrement développé ce type de pratiques dans le cadre du projet *Masada* (avec Joey Baron, Greg Cohen et Dave Douglas), auquel il a donné depuis des années de nombreuses extensions en faisant appel à d'autres musiciens.

J'ai tourné *Jazz of Lights* à New York (à Times Square). Dans ce film, le réalisme est transmué en impressions fugitives, en un flot éphémère de sensations. J'ai essayé d'enregistrer chaque nuance. Dans le reflet des annonces lumineuses, chaque altération de couleur est le résultat du mouvement de la distorsion et des surimpressions. J'utilisai des procédés qui permettaient d'estomper des façades ou des objets, pour révéler leurs formes nouvelles, semblables à celles qui apparaissent à un observateur dont la sensibilité bouillonne. L'usage des surimpressions apporta beaucoup à la fantasmagorie des images du film. Ces images purent ainsi s'amalgamer comme les notes d'une composition musicale, et s'écouler l'une dans l'autre, pour devenir quelquefois images pures et rythmes purs. Les signes des annonces deviennent ainsi des signes cabalistiques, qui, sous le jeu de nouvelles lumières et de nouveaux rythmes, se groupent en un ordre différent, mais tout aussi logique, comme s'ils participaient d'une autre réalité. Dans les cas propices, je m'abandonnai aux improvisations abstraites, sans jamais négliger le point de départ réaliste ou humain, dans la structure de l'ensemble¹.

Vingt ans plus tard, l'artiste canadien Michael Snow, qui avait commencé sa carrière comme pianiste de *free jazz*, réalisera *New York Eye and Ear control* (1964), un film dans lequel les rues de la ville sont hantées par la présence d'une effigie en carton de la « Walking Woman », effigie récurrente des travaux de Snow, au son d'une composition *free* d'Albert Ayler. Enfin, en 2001, et pour ne donner que quelques exemples parmi bien d'autres, la cinéaste française Marcelle Thirache tournera *Big Band*, dans lequel elle filme depuis sa fenêtre un platane, au son d'une musique de jazz que l'on n'entendra jamais mais qui aura guidé ses mouvements de caméra, avant d'intervenir *a posteriori* sur les images en les recouvrant d'encre en de grands gestes nerveux, toujours au son de la même musique.

En second lieu, rappelons que les cinéastes expérimentaux se montrent souvent attentifs dans leur travail à des éléments qui éloignent leurs films de la narration, du récit, voire de la représentation elle-même, mais les engagent en retour sur un terrain qui est traditionnellement attaché à l'improvisation musicale. Des notions telles que l'abrasion, le frottement, le silence, l'attention à la

¹ Texte retranscrit sur le site internet du distributeur Light Cone : <http://light-cone.org/fr/film-702-jazz-of-lights>

matière (visuelle ou sonore), au grain ou à la texture des images, ou encore l'idée de travailler la composition de leurs films par associations libres, en cherchant moins le sens que le non-sens, sont autant de mots-clés du travail des improvisateurs, et renvoient au registre du geste, de l'acte, de la dépense gratuite, davantage qu'à celui du résultat. Et c'est peut-être sur ce terrain commun que musique et cinéma, ici, se rencontrent de la façon la plus originale. Ce n'est pas tant, en effet, au niveau des thèmes qu'ils abordent, et moins encore des résultats qu'ils obtiennent, que musiciens et cinéastes improvisateurs se rencontrent ; mais à celui, plus déterminant pour leur pratique, des stratégies et des méthodes adoptées, c'est à dire sur le terrain des manières de faire qui sont aussi, et toujours chez eux, des manières de penser. La prise de risques, la valorisation de ce qui advient dans l'instant, l'attention portée au processus plus qu'au résultat et à l'énergie déployée plus qu'à la forme dans laquelle elle est censée se résoudre, la volonté d'établir des cadres pour mieux les dépasser ensuite sont ainsi, tout comme le désir d'inventer des formes et des structures nouvelles, des lieux littéralement communs à l'improvisation musicale et cinématographique.

Ce tour d'horizon des stratégies d'improvisation dans le cinéma d'avant-garde aura été trop bref, bien sûr, et trop lacunaire, pour offrir un panorama réellement satisfaisant de pratiques des images et des sons qui sont à la fois très diverses et très complexes. Mais du moins aura-t-il permis, au passage, de formuler quelques hypothèses, et de battre en brèche – on l'espère – quelques idées reçues. On peut notamment se demander si, lorsqu'il est question d'improvisation en cinéma, les distinctions entre narratif et non-narratif, représentatif et abstrait, ne sont pas en réalité plus poreuses qu'on veut bien le laisser entendre habituellement. Sans doute existe-t-il, au fond, des correspondances plus profondes entre la façon dont John Cassavettes et Jonas Mekas par exemple pensaient leurs films en termes d'énergie et d'affect, qu'entre Cassavettes et bien d'autres cinéastes de fiction, même parmi ceux qui furent ses

proches contemporains. Dans le cas de ces deux cinéastes, qui sont chacun à leur façon de grands improvisateurs mais que l'histoire du cinéma persiste souvent à maintenir dans des sphères séparées¹, il y a peu de profit à penser les films du premier comme relevant absolument de l'ordre du récit, tandis que ceux du second tendraient résolument vers l'abstraction. Cela parce que le récit et l'abstraction ne sont pas pour eux des horizons à atteindre, mais des véhicules ou des canaux à emprunter. Ce qu'il s'agit d'atteindre pour chacun d'entre eux, c'est une énergie ou, disons, une certaine forme de vérité, singulière et personnelle, de ce que produisent des corps en situation, plongés dans le monde. Vérité de la façon dont le monde traverse ces corps et produit à travers eux des affects, à la manière dont l'air, traversant certains objets que nous appelons des instruments, produit parfois des sons qui nous émeuvent.

Éric THOUVENEL

¹ Que ce soit pour des raisons superficielles – parce que l'un « appartiendrait » au registre de la fiction, et l'autre à celui de l'avant-garde – ou, un peu plus profondément, en raison du désaccord des deux hommes à propos de *Shadows* (John Cassavetes, 1959), dont Mekas aimait beaucoup la première version mais qu'il reprocha à son auteur d'avoir remontée pour satisfaire aux exigences du public et de la narration « classique ». Voir à ce sujet l'étude critique du film par Nicole Brenez, *Shadows*, Paris, Armand Colin, coll. « Synopsis », 1996.

De l'art et de la nécessité de (se) raconter des histoires : à partir du *Massacre du bétail* de John Edgar Wideman



Alexandre Pierrepont

Les faits sont les suivants. Tout se passe entre Pittsburgh à la fin du XX^e siècle et Philadelphie à la fin du XVIII^e (aussi entre le port de Liverpool, le fort de Gorée et le Cap de Bonne-Espérance). Un nommé Isaiah, ou « Eye », ou « I », a entrepris de raconter aujourd’hui l’itinéraire nord-américain d’un jeune Africain tiré du fort des esclaves de Gorée, il y a deux cents ans. « I » souhaite lire son manuscrit à voix haute au chevet de son père, atteint par une épidémie de grippe, et lui-même écrivain, conteur. Au fur et à mesure qu’il arpente le quartier labyrinthique de Wylie Hill (où, la veille, des adolescents se sont entretués : bétail), il remonte dans le temps. Dans l’épilogue, on apprendra que ce père a écrit son propre ouvrage, également intitulé *Massacre du bétail*, dont « I » vient alors de terminer la lecture. Ce livre-là portait sur l’Afrique du Sud et le carnage perpétré par les Xhosas contre leurs bêtes à cornes. Ce peuple pourtant de pasteurs s’était laissé ensorceler par une fausse prophétie les conjurant d’immoler leurs troupeaux pour se sauver de la malédiction incapacitante de Dieu et de l’emprise des « Blancs ».

En réalité, nous sommes sortis du mythe, nous sommes entrés dans l’Histoire, là où « *le bétail est le peuple. Le peuple est le bétail*¹ ». Dans l’Histoire qui a toute sa tête, on ne sacrifie plus pour faire renaître, nul mithraïsme : on massacre. Une mort gratuite est

¹ John Edgar Wideman, *Le Massacre du bétail*, Paris, Gallimard, 1998, p. 17.

monnaie d'échange. On s'attaque aux multiples corps au lieu de s'en prendre à l'unique tête. On ne décapite plus guère, bien que seul un peuple récide puisse redevenir le sujet ou l'hydre de ses histoires. Peter Linebaugh et Marcus Rediker ont montré comment, lors de cette même période, le prolétariat atlantique (transnational, polyglotte, hétéroclite) avait été portraituré, satirisé, en hydre aux mille têtes, expression d'un « désordre » créateur face à l'ordre herculéen : « *Du début de l'expansion coloniale anglaise à l'aube du XVII^e siècle jusqu'à l'industrialisation des métropoles au début du XIX^e siècle, les souverains firent appel au mythe d'Hercule et de l'Hydre pour décrire leurs difficultés à imposer un ordre à des systèmes de main-d'œuvre de plus en plus mondialisés. Les têtes du monstre, multiples et toujours changeantes, désignaient diversement les commoners dépossédés, les criminels déportés, les péons, les radicaux religieux, les pirates, les travailleurs urbains, les soldats, les marins et les esclaves africains. Disposés à l'origine dans une configuration productive par leurs maîtres herculéens, les têtes développèrent bientôt contre eux de nouvelles formes de coopération, de la mutinerie et la grève à l'émeute, l'insurrection et la révolte* »¹. Linebaugh et Rediker vont jusqu'à faire de la tête de mort des pirates le symbole d'une *hydrarchie*. Car le corps social décapité se démultiplie. Telle est bien « *la seule société pleine de vie et de force, la seule société libre* » déliée par Georges Bataille, société hétérogène, « *bi ou polycéphale, qui donne aux antagonismes fondamentaux de la vie une issue explosive constante mais limitée aux formes les plus riches. La dualité ou la multiplicité des têtes tend à réaliser dans un même mouvement le caractère acéphale de l'existence, car le principe même de la tête est réduction à l'unité, réduction du monde à Dieu* »².

Ainsi donc *Le Massacre du bétail* consiste en l'histoire racontée par le père, et l'histoire racontée par le fils, et l'histoire racontée par

¹ « L'Hydre aux mille têtes – L'histoire cachée de l'Atlantique révolutionnaire », Paris, Editions Amsterdam, 2008 [I/2001], p. 13.

² « Propositions », in *Acéphale*, n°2, 21 janvier 1937, p. 18. Réédition en fac-similé chez Jean-Michel Place en 1995.

le jeune Africain du 18^e siècle et quelques autres... Au juste, qui écrit, quel livre, ou qui parle ? Le fils, tel qu'il est aujourd'hui ou tel qu'il était autrefois, et dans quel passé ? Son père ? Leur ancêtre ? D'Afrique de l'Ouest ou du Sud ? *Tous en même temps les uns dans les autres*. Et à qui parle le principal narrateur (le jeune Africain), atteint du mal sacré, d'épilepsie, qui n'a plus toute sa tête ? À la femme de ses rêves, la « femme en bleue » qui passe de corps en corps tout au long des histoires racontées ? À sa conscience fragmentée ? À l'auteur présumé de ce livre ? Au lecteur présumé de ce livre ? De telles discriminations n'ont plus cours : nous sommes dans l'identité de l'entre-deux, dans l'identité double, débordante, multiple, à travers le temps et l'espace, celle du fils qui est le père qui est l'ancêtre, celle des descendants et des ascendants, des vivants et des morts, des Afro-Américains, des Anglais et des Xhosas, celle des esprits Ogbanji s'emparant des fœtus dans le ventre des femmes (bétail), dans le labyrinthe des naissances. Telle Pasiphaé follement éprise du taureau blanc de Poséidon et se glissant, afin de s'accoupler à lui, la peau d'une fausse génisse conçue par Dédaïle – le futur bâtisseur du labyrinthe où le mari « légitime » de Pasiphaé, Minos, emprisonna ce fils à la tête impossible né d'un amour adultère, le Minotaure.

Accomplissons nous-même un sacrilège, racontons l'histoire, les histoires, comme un conteur ne le ferait pas, en leur donnant l'ordre chronologique qu'elles ont toutes les raisons du monde de refuser.

[pp. 46-47] Un jeune Africain, dont on ne connaîtra jamais le nom, est vendu en esclavage avec son frère et sa mère. Bétail. Son second propriétaire les convertit. Les deux frères rachètent progressivement leur liberté et celle de leur mère, qui décède. L'un s'embarque sur un bateau à destination du Cap de Bonne-Espérance (chez les Xhosas ?), l'autre se fait prédicateur itinérant, louant ses services aux fermiers et communautés villageoises qu'il rencontre.

[pp. 77 à 99] En 1792, le jeune Africain / prédicateur itinérant s’installe près du village de Radnor, non loin de Philadelphie, où il fréquente à la fois le temple ségrégué de Saint-Mathieu et une chapelle de branchages construite avec ceux qui partagent sa condition. Bétail. Il fait bientôt scandale à Saint-Mathieu, pris de convulsions, de contorsions, lors d’une crise d’épilepsie : on le roue de coups, on l’expulse. Il trouve refuge auprès des siens, dans la clairière. Est-il possédé par le démon ou par Dieu (les esprits) ? Une femme en robe bleue lui épingle le front.

[pp. 29 à 45] Il prend la fuite, alors que sa crise d’épilepsie se poursuit. Dialogue entre cet homme innommé et sa conscience ou « la femme de ses rêves » – la femme en bleue. Elle doit l’écouter raconter ses histoires pour qu’il existe, et il doit les raconter pour la maintenir en vie (cf. pp. 42 à 45 ; 55 à 66 ; 74 à 77 ; 87 à 101 ; 238 à 244). Il tombe bientôt sur une ferme isolée et un vieux fermier « blanc », mourant, qu’il terrifie involontairement, qu’il achève.

[p. 73 / pp. 101 à 182 / 214 à 217] Après une tempête de neige, le jeune Africain / prédicateur itinérant est recueilli par le couple Stubbs : une ancienne servante anglaise – « Madame » – et Liam, un Africain (un Xhosa ?), qu’elle fait passer pour l’esclave de son défunt mari. Histoire de ce couple illégitime et illicite qui s’est enfui d’Angleterre *en volant le nom de Stubbs*. Histoire de George Stubbs, peintre naturaliste, amateur de dissection. Tel ce cadavre d’Africaine voué aux esprits Ogbanji : « *L’Africaine couchée sur la table était ma sœur, ma mère, ma fille. Je dormais dans son ventre noir. Mes deux mains agrippaient son cœur et c’était le cœur du monde, dur et froid comme un bloc de glace. Elle m’avait été volée et j’allais la reperdre. Des couteaux l’éventreraient, la dépèceraient. On me trouverait de nouveau prostré dans la grotte noire de son ventre, mort et vif, vif et mort* »¹. Polyphonie des **trois** voix du jeune

¹ *Ibid.*, p. 186-187.

Africain / prédicateur itinérant, de « Madame » et de Liam parlant les unes dans les autres.

- A / « Liam » : pp. 102 à 105
- B / « Madame » : pp. 105 à 114
- C / Le jeune Africain / prédicateur itinérant : pp. 114-115
 - B / « Madame » : pp. 115 à 118
 - C / Le jeune Africain / prédicateur itinérant : pp. 118 à 126
 - B / « Madame » : pp. 126 à 129
 - A / Liam : pp. 129 à 132
 - B + C / « Madame » & le jeune Africain / prédicateur itinérant : pp. 132 à 134
 - A / Liam : pp. 134 à 158
 - A + C / Liam & le jeune Africain / prédicateur itinérant : pp. 158 à 163
 - A / Liam : pp. 163 à 168

[pp.168 à 175] Le jeune Africain / prédicateur itinérant fait l'amour avec « Madame », peut-être « la femme en bleue ».

[pp. 17-18 / 175-181 / 245-246] Il retourne « en rêve » dans le pays de Liam, le pays des Xhosas en Afrique du Sud, où Nongqawuse, la fille d'un prêtre – « la femme en bleue » ? – interprète une vision « de travers » et déclenche le massacre du bétail. Nongqawuse *pourrait être* la sœur ou la belle-sœur de Liam, mais aussi la mère du jeune Africain / prédicateur itinérant. À moins que celui-ci ne se confonde avec Liam lui-même. À son réveil, il découvre que le couple Stubbs a été massacré par les villageois de Radnor. Bétail. Fuite.

[pp. 45 à 72] Le jeune Africain / prédicateur itinérant décide de gagner Philadelphie, frappée par une *pestilence* que les « Blancs » attribuent aux « Noirs » de la ville et des alentours, engagés de force comme brancardiers et fossoyeurs. Ou abattus, tels les Stubbs.

Bétail. En chemin, il croise une jeune femme « noire » hallucinée et un bébé « blanc » déjà mort (déjà vidé de sa vie par un esprit Ogbanji ?), qu'il conduit à un lac où ils se noient. Croit reconnaître « la femme en bleue ».

[pp. 185 à 193] Parvient à Philadelphie et se joint à Richard Allen, pasteur d'un autre troupeau – bétail – qui fonde la première église noire. (En 1787, les méthodistes « noirs » de Philadelphie, emmenés par Allen et Absolom Jones, quitteront l'église ségrégée d'Old St. George pour fonder la Free African Society – à partir de laquelle Jones fonda l'African Episcopal Church et Allen l'African Methodist Episcopal Church en 1794.)

[pp. 193 à 199 / 204 à 213 / 217 à 221 / 224 à 236] Après la fin de la pestilence, correspondance entre le Dr. Thrush, un médecin « humaniste » qui préfère toutefois temporiser l'émancipation des « Noirs » pour ménager la population « blanche », et sa femme aveugle qui dicte ses lettres et son journal intime à leur servante Kathryn ou Kate, une Afro-Américaine. Celle-ci est la maîtresse forcée du premier, dont elle attend un enfant (déjà touché par un esprit Ogbanji ?), et la confidente obligée de la seconde. Ni l'un, ni l'autre ne semblent se douter qu'elle puisse exister par elle-même : femme invisible face à des hommes aveugles. Bétail.

[pp. 221 à 234] Histoire du « déposant » face à son « jury », celle d'un orphelin afro-américain enfermé dans un « refuge », avec d'autres garçons invisibles comme lui, après l'épidémie. L'orphelin a mis le feu à cet « abri », provoquant la mort de tous ses camarades (visités par des esprits Ogbanji ?) qui étaient voués aux travaux d'utilité publique le jour, avec quelques heures d'instruction obligatoire dispensée par Mme Thrush (laquelle n'a jamais eu aucune notion de leurs conditions de vie : « *les maîtresses d'école sont les morts venus vous apprendre à mourir, à vous, les gosses* »), et parqués dans une cave la nuit. Bétail.

[pp. 199 à 204 / 238 à 244] Le jeune Africain / prédicateur itinérant, émissaire de l'évêque Allen, se rend dans la maison du docteur Thrush et fait la rencontre de Kate – « la femme en bleue » ? Sa robe l'est. Ils deviennent amis et, peut-être, amants, se rencontrant secrètement tous les dimanches matins au lieu d'assister à l'office. Après l'incendie de l'orphelinat, et après avoir découvert que Kate était enceinte du docteur, le jeune Africain perd la foi et renonce à sa charge. Se met à bégayer, à balbutier – à désapprendre la langue apprise : « *Entre l'envie de dire et le dire lui-même, une ombre passe. Un fossé s'ouvre et les mots se recroquevillent et y tombent. Coccinelle, coccinelle / Rentre chez toi / À tire d'aile, à tire d'aile / Il y a le feu sous mon toit, mes mots : une tête dans le miroir que je n'ai pas envie de reconnaître. Temps d'arrêter. De m'arrêter de parler dans une langue inconnue, de cette voix d'inconnu que je m'efforce de prendre afin de te maintenir en vie*¹ ».

[p. 214 / pp. 243-247] Kate, ou « la femme en bleue », ou la conscience du narrateur, semble inguérissable – mais le jeune Africain reste à son chevet, comme « I » est revenu au chevet de son père à Pittsburgh, et lui raconte ses histoires pour la maintenir en vie. Jusqu'à ce qu'il perde l'usage de la parole et qu'elle s'épuise. Ou l'inverse. Ils partent ensemble.

[pp. 244 à 247] Toutes les histoires se mélangent de plus belle : « *Un jour quand le temps sera venu de raconter la dernière histoire et que je bégaierais parce qu'elle est dans ma gorge comme une pierre ou porte le poids de toutes les histoires, déjà racontées ou pas, que je voulais t'apporter en cadeau, histoires de mes morts pour faire que tu restes en vie, que je revienne ici tous les soirs pour être avec toi en dépit de mes morts, en dépit de ce qui manquait, était perdu, non inscrit au bilan, et qui ne sera jamais retrouvé, en dépit de la terre qui tourne plus vite sous nos pieds et fait qu'à chaque fois que je franchis ta porte il y a moins de temps qui reste et*

¹ *Ibid.*, p. 243.

plus de temps à pleurer, à sertir dans les histoires dont j'espérais qu'elles nous liberaient, nous libéreraient en quelque sorte qu'il y en aurait encore et toujours... Un jour je te parlerai de Ramona Africa dans sa cellule ou de Nelson Mandela dans la sienne et te dirai les noms des morts pour lesquels nous avons allumé des bougies à Philadelphie, au Cap, à Pittsburgh. Tiens. Prends ma main aveugle. Apprends-lui les traits de ton visage. Pardonne-moi mes morts. Desserre leur étreinte sur mon cœur. Ce sont leurs histoires qui me font respirer. Si jamais je t'embrasse, ce sera avec les lèvres qui les forment. Mes morts dans ce baiser. La foule qui n'est pas venue l'après-midi de ce meeting place de l'Indépendance à Philadelphie pour pleurer les morts d'Osage Avenue. Un demi-million de personnes massées sur la place du Cap, débordant dans les rues adjacentes, tels les oiseaux d'Hitchcock bordant ponts, quais, rues et passerelles. Noirs et Blancs, venus saluer le retour de Mandela après vingt-sept ans de prison. (...) Pittsburgh Chicago Los Angeles Detroit New York Dallas Cleveland Oakland Miami, aux quatre coins du pays dans toutes les villes, il y a des funérailles et des meetings et chacun de ces événements est une histoire : célébrations, deuils, lâchez-tout, être ensemble, différentes histoires qui n'en finissent pas de se répéter et qui ne sont qu'une seule et même histoire. La mort qui permet à quelqu'un de continuer à vivre jusqu'à un autre jour, jusqu'à une autre histoire. Ramona allume la bougie – qui la passe à Mandela – qui la passe à Mumia – qui la passe à Huey – qui la passe à Goodman et à Chaney – qui la passent à Gabriel – qui la passe au fantôme d'une femme qui se trouve, qui se nomme dans l'un des meetings ayant lieu dans l'une des villes où je te cherche pour te rejoindre, te sauver, me sauver, te raconter des histoires afin que mes morts ne soient pas des inconnus, afin qu'ils marchent et parlent, afin qu'ils nous connaissent et nous fassent bon accueil. Nous rendent libres. D'aimer¹ ».

¹ *Ibid.*, p. 245-246.

De plus belle : *Le Massacre du bétail* est tissé de quantités d'histoires, quasi indénombrables, qui s'enchaînent et s'enchâssent, s'emboîtent et se déboîtent, comme s'il s'agissait pour John Edgar Wideman de restituer « *les visions complexes par où l'on se rêve* », d'écrire « *le livre auquel toutes les histoires réunies, reliées ensemble, correspondraient*¹ ». Dans son roman suivant, *Deux villes*, l'écrivain afro-américain a donné quelques indications sur l'« *infini feuilleté* » de ces histoires qu'il se met en mal sacré de raconter. Un photographe amateur y entretient une correspondance imaginaire avec Alberto Giacometti, longtemps après la mort de ce dernier. Il lui confie notamment : « *Je veux que l'on voie mes photos de divers angles, et à travers l'image que je propose une multitude d'images, une façon de voir entre mille ; que plus on regarde plus il y ait à voir. Une densité d'apparences, tel est mon but, monsieur Giacometti. Alors je prends, je prends, je prends. J'entasse les couches. Trente-six doses de lumière sans tourner la pellicule. Nulle vision secrète-spéciale-unique n'est ici recherchée. Mais une parmi beaucoup d'autres. Et beaucoup d'autres en une seule. Si un jour je deviens bon, mes photos rappelleront aux hommes de garder le monde en vie autour d'eux et de rester eux-mêmes en vie au centre d'une tempête de vide tourbillonnant. D'invisibles visions. Voilà en quoi votre art m'attire. Vous m'obligez à voir ce qui n'est pas présent. À voir les ingrédients qui manquent et c'est à moi de les inclure, si j'ose*² ». Mais encore : « *Chacune de ses toiles se compose d'une multitude de tableaux qui se chevauchent, se cachent et se révèlent mutuellement. Il se passe mille choses à la fois et un corps à lui seul peut contenir toute une foule. Le temps et l'espace ont plus d'épaisseur. C'est la vérité de cette peinture que je cherche quand j'empile les couches de lumière sur mon carré de pellicule. Certes, les images sont toutes différentes et chacune offre un mélange particulier de clair et d'obscur mais en même temps elles sont transparentes et laissent en partie passer le clair et l'obscur des couches inférieures et supérieures. Telle une chorale en action.*

¹ *Ibid.*, p. 17 & p. 18.

² *Deux villes*, Paris, Gallimard, 2000 [I / 1998 : *Two Cities*], p. 110.

Chaque voix existe en soi mais change également la sonorité de l'ensemble, se modifie dès qu'elle se mêle aux autres¹ ». L'« infini feuilleté » de Wideman (à ne pas confondre avec une dissociation « cubiste » des seules perspectives existantes, puisqu'il s'agit toujours d'associer ce qui est présent à ce qui ne l'est pas, à ce qui est changeant) trouve un écho significatif dans « l'emmêlée des mémoires » ou « des histoires » décrit par Patrick Chamoiseau, autre conteur archipeléen à travers l'Atlantique noir :

Tout le monde hante ma parole, les fantômes caraïbes et les belles Arawaks, les esclaves dans leurs diversités, mais aussi les Maîtres, tout comme les immigrants qui débarquent chaque année. Moi, Conte, je donne parole aux voix égarées. Mon corps se charge des gestes, des chants, des danses. J'appelle tambour, lui parle et lui réponds, et tambour prend l'envol avec mes traînes de mots. Ma voix sait perdre de sa clarté pour des hypnoses incantatoires. Je transforme le bond raidi du Nègre marron en hérésies fibrillonnantes qui envahissent l'habitation. Je vénère tant les Maîtres que je m'en moque, je crains tant le Dieu que je l'affuble d'étranges figures païennes, je circule dans les langues qui me sont offertes, je mime les postures opaques des êtres qui m'entourent. Je mêle les hommes aux animaux, la terre à l'eau, le soleil à la lune, le mensonge à quelques modes du vrai, et tout voltige dans tout².

Le besoin de prendre la parole pour raconter d'autres histoires, le besoin de nouvelles fictions (de nouveaux désirs) qui en disent long sur le réel, mais qui ne sauraient le dire qu'au titre de fictions, a récemment fait l'objet de toutes les attentions d'Yves Citton :

Qui raconte mon histoire ? Qui méta-conduit mes conduites ? On voit que ce qu'il y a de leurrant dans de telles questions n'est pas véritablement lié à une différence entre les deux plans faussement autonomes que seraient la « réalité » et la « fiction » – puisque, dans un monde d'improvisateurs, la réalité sociale résulte largement de ce que nous façonnons-fictionnons. Si ces questions sont effectivement leurrantes, c'est surtout dans la mesure où elles conjuguent leur verbe au singulier, alors que c'est de l'enchâssement enchevêtré de multiples modulations fictionnantes que résulte notre réalité en général (et mon histoire individuelle en son sein)³.

¹ *Ibid.*, p. 139.

² *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard / folio, 1997, p. 185-186.

³ *Mythocratie – Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Éditions Amsterdam, 2010, p. 64.

Sur cet art acéphale d'un *storytelling* proliférant et ses implications sociales, j'aimerais (re)formuler trois propositions qui nous rendront définitivement à notre absence de tête pensante : on raconte toujours l'histoire que l'on écoute ; on est toujours plusieurs à raconter une histoire ; on raconte toujours plusieurs histoires à la fois.

On raconte toujours l'histoire que l'on écoute

Le jeune Africain / *prédicateur* itinérant, et épileptique, est d'abord un homme de la parole entendue, qui entend des voix. Ce conteur-là n'a plus toute sa tête, il ne sait pas tout à fait ce qu'il raconte, de quoi il parle. Il est, avec lui-même et avec les autres, dans le « pour-parler », formule de délivrance selon Novalis (on pourrait d'ailleurs rapprocher la « femme en bleue » qui traverse l'existence d'« I » de la fleur bleue aperçue en rêve par Heinrich von Ofterdingen), ou dans ce que Toni Morrison, autre conteuse archipélique à travers l'Atlantique noir, qualifie de « parler-penser », improvisation verbale inspirée du orisha Esu inspirant de dire librement, d'interpréter librement, de vivre librement : dans la nécessité de transmettre ou transférer les nombreuses voix qui ont cours en lui. Sa tête ou sa conscience sont des postes récepteurs, des accumulateurs d'énergies.

Dans le Nouveau Monde où les Africains ont été transportés pour travailler, mourir et disparaître, explique ailleurs John Edgar Wideman, nous avons eu besoin de voix libérées des chaînes pour reformuler notre destin, de voix qui résistaient aux pièges d'un langage imposé. Nous avons développé un talent tout particulier pour dénicher ces voix dans les recoins les plus étranges, les plus obscurs, les plus imprévisibles. Elles forment tout un chœur invisible dans les plis du Grand Continuum temporel, ce tissu sans couture qui unit le passé, le présent et le futur. Les voix sont là, il suffit d'un peu de discipline pour pouvoir les capter¹.

Le jeune Africain / *prédicateur* itinérant est ensuite un homme de la parole donnée, par lui ou par d'autres, qui existe et fait exister

¹ Introduction à *En Direct du couloir de la mort* de Mumia Abu-Jamal, Paris, La Découverte, 1999 [I / 1995], p. 26.

parce que cette parole *porte*, parce que ses histoires ouvrent un espace de nouveau résonant (davantage encore que parce qu'il rapporterait objectivement des « faits » dont il n'est lui-même pas toujours assuré). L'écoute qu'on lui accorde ou qu'on lui refuse confirme ou infirme ce qu'il raconte au moins autant que la « véracité » des événements vécus, ou pas : « *Et s'il écoute, est-ce que cela fera partie de l'histoire, sera le commencement de ce qu'il lit*¹ ». Parole et écoute, appel et réponse ; Craig Hansen Werner voit dans ce dialogisme « la tradition sacrée » de l'expression socioculturelle afro-américaine, la faisant remonter aux églises clandestines, à cette *Old Time Religion*, qui permirent aux esclaves de renouer des liens entre eux et avec le monde qui les cernait : « Pour tenter de réaliser la vision contenue dans le gospel d'une liberté à la fois individuelle et collective, culturelle et politique, nous devons avant tout entendre d'autres voix² ». Parole et écoute s'éprouvent mutuellement, écorchent les histoires, *en libèrent les énergies créatrices*. Écrire, si l'on se met en mal sacré de raconter, comme Wideman, c'est accomplir une action de grâces, lever un sortilège, en l'occurrence celui des fausses prophéties : « *Ne vous endormez point dans le rêve de votre ennemi*³ ». Sortez de sa tête, sortez de l'Histoire toute tracée pour pénétrer dans le labyrinthe des histoires, faites-vous contorsionnistes, passez de la possession par l'esprit unificateur à la prise de conscience de votre identité multiple.

On est toujours plusieurs à raconter une histoire

Très apparemment, John Edgar Wideman n'écrit pas seul, ne parle pas en son seul nom, puisque, rappelle-t-il, il faut de multiples noms pour qu'un être ou qu'une chose soient réels. L'homme qui a rédigé ou transcrit *Le Massacre du bétail*, quel qu'il soit, est moins un auteur-compositeur (une tête pensante) qu'un orchestrateur, une multitude. En lui bruissent une affluence de voix, une histoire

¹ *Le Massacre du bétail*, op. cit., p. 26.

² *Playing the Changes – From Afro-Modernism to the Jazz Impulse*, Chicago, Illini Book / University of Illinois Press, 1994, p. 253.

³ *Le Massacre du bétail*, op. cit., p. 180.

individuelle et collective, voire une « matière » comme on a dit pour l'ensemble des récits de la terre de Bretagne. Chamoiseau a également évoqué la longue rumeur qui permet aux hommes de façonneur-fictionner :

Je ne suis pas solitaire à parler, je ne parle à la place de personne : je parle dans un concert (...) je suis dans ce rêve qui m'anime. Et je comprends soudain : le Conte fait parler-ensemble ces corps restaurés par les gestes, répondre-ensemble, marcher d'un pas commun, éprouver les mêmes joies, des peurs unanimes, des échappées conjointes. La lueur des flambeaux éclaire le cercle vibrant autour de lui, et j'éprouve le sentiment d'un organisme polyrhythme, à voix multiples dont une – folle soliste – fait l'épiderme de toutes celles qui l'habitent. Oh, ce rêve obscur m'éclaire : le Conte parle avec¹ !

Le conteur acéphale parle avec ses doubles : « Et qui est-il de toute façon, interchangeable avec tous ces autres, poreux, ils coulent en lui, lui-même fuit, saigne en eux, dans la fiction qu'il essaie d'écrire² ». Qui est-il, qui est qui, qui passe par là, non seulement en lui, mais à travers la « femme en bleue » tant recherchée qui n'est pas une mais plusieurs, qui est labyrinthique : « *La pièce était-elle pleine de femmes. Des femmes qui entraient dans le baquet, qui en sortaient. Chacune différente. Ou changeante. Différentes femmes, différents âges. Magiquement transmuées par l'eau, le feu, l'air*³ ». Ainsi *Le Massacre du bétail* illumine-t-il le pressentiment de Michel de Certeau : « Un corps pluriel où circulent, éphémères, des rumeurs orales, voilà ce que devient cette écriture défaite, “scène pour des voix”⁴ ». Écrivant la biographie d'un être multiple, ou collectif, dans le labyrinthe des naissances, des morts et des histoires, Wideman se positionne dans l'entre-deux d'une littérature avérée et d'une mythologie en devenir. Toujours, à l'orée du troisième millénaire. Son « infini feuilletté » s'apparente davantage à l'analogique du conte, du scél des Gaëls par exemple, qu'à celle du roman « moderne »,

¹ *Écrire en pays dominé*, op. cit., p. 185-186.

² *Ibid.*, p. 25.

³ *Ibid.*, p. 120.

⁴ *L'Invention du quotidien – I. Arts de faire*, nouv. éd., Paris, Gallimard / « Folio Essais », 1990, p. 237.

même « nouveau » : récit sans auteur, sans chef, sans tête, ou avec une théorie de narrateurs dont *les paroles données et entendues* se perdent dans la nuit des temps. Dans les sociétés dites celtes, l'écriture servait à des fins magiques et non édificatrices ou artistiques (c'est-à-dire qu'on se méfiait suffisamment d'elle pour ne pas lui confier de telles charges). La conversion au christianisme fut également une conversion à la raison graphique : il était désormais concevable de coucher sur le papier ce qui avait été jusque-là inventé et réinventé par la tradition orale, par de multiples devins ou diseurs (les *fili* ou bardes d'Irlande), et qui fut dès lors consigné par de multiples transcripteurs (les moines, relatant parfois ce qu'ils ne saisissaient que confusément), dans de multiples manuscrits courant sur plusieurs siècles (entre le 8^{ème} et le 13^{ème}), organisés *a posteriori* en plusieurs cycles, sans qu'aucune version puisse être tenue pour définitive. Il n'est pas certain que le travail démultipliateur d'un John Edgar Wideman n'invite à la reprise et à la recréation, et à la narration en commun, de nouveaux cycles.

Le sort qu'il réserve à « son » écriture – ses tours et ses jeux – témoigne ainsi de beaucoup plus que d'aguerris procédés littéraires : phrases qui se chevauchent, qui permutent ou qui oublient la ponctuation, italiques de Kate tourbillonnant dans les confidences de Mme Thrush, polyphonie des trois voix du jeune Africain / prédicateur itinérant, de « Madame » et de Liam parlant les unes dans les autres, bégaiement restitué du jeune Africain / prédicateur itinérant quand sa langue se désagrége... Telle ou telle altérité monte en puissance, insensiblement parfois, dans le discours ou la personnalité de celle ou celui qui parle. Le « je » passe de main en main, de corps en corps, tel un esprit Ogbanjé. « I » est l'auteur, le narrateur, le conteur. Il est un ange de la mort pour le vieux fermier « blanc », un fils ou un alter ego pour Liam, un amant ou Liam rajeuni pour « Madame »... Il est ce autour de quoi Michel Camus tourne dans son introduction à la réédition de la revue *Acéphale* : ce « décapité vivant à qui il nous est impossible de nous identifier. (...) Il faut voir que l'absence de tête n'est pas absence de signe ni même absence de vie. (...) La blessure de la décapitation est ouverte à la

perte absolue du « moi ». (...) La conscience sans identité est comme un corps sans tête¹ ». *Le Massacre du bétail* met en scène, d'un côté, à la tête du réel, l'identité unique et stable, qui obéit aux lois de la nature, aux lois universelles, au contrat social, économique ou politique, telles que les traque le « vrai » Stubbs dans ses dissections ; de l'autre, l'ingouvernable identité multiple, mutante, dont Kodwo Eshun, autre conteur archipelique à travers l'Atlantique noir, a suivi les métamorphoses jusque dans le rap :

Le soi ne se mutile plus jusqu'à n'être qu'une seule portion, mais suppose plutôt que je est une foule, que l'être humain est une population de processus. L'identité multiple n'est pas un syndrôme ou un désordre, mais une relâche, le fait d'adhérer au cerveau en tant que société de l'esprit, plutôt que de lutter contre. Le cerveau est une société de l'esprit sans personne aux commandes. La tête n'est pas le Kommand Kontrol Centre du corps. Il n'y a pas d'agence de traitement des données, l'intelligence n'est pas centrale et chacun entend des voix parler dans sa tête en permanence. Les différents hétéronymes de Kool Keith – Rhythm X, Funk Igniter Plus, X-Calibur – sont des agents, des fictions systématiquement tirées du flux dans lequel nous flottons tous. Ce que l'on appelait des alter egos sont désormais des multi egos, une foule de sujets synthétiques. Le HipHop a commencé comme une machine analogique, dans laquelle je est comme = comme = etc².

On raconte toujours plusieurs histoires à la fois

De sorte que *Le Massacre du bétail* est moins un roman à clef ou à tiroirs que l'expression d'une autre logique *en tant que telle* – d'une *analogique* : celle d'un temps non linéaire, le temps cyclique du mythe, des rêves et des visions qui sont la *matière* première de John Edgar Wideman, des événements qui s'annoncent réciproquement, sans respecter le rapport de cause à effet, chaque histoire étant une porte d'accès vers toutes les autres. Certains marqueurs, certains gestes se répètent rituellement tout au long du livre, dans tous les lieux, à toutes les époques. On flue de la vieillesse à la jeunesse, les corps de l'un sont dans les corps de l'autre, toutes les temporalités

¹ « L'Acéphalité ou la religion de la mort », préface à la réédition en fac-similé d'*Acéphale*, Paris, Jean-Michel Place, 1995, p. v & vi.

² *More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction*, Londres, Quartet Books, 1998, p. 27.

coexistent dans la fiction : « *Il attend, il retient son souffle, le temps que cette maison qu'est le monde se rappelle sa forme, s'érigé de nouveau, que toute la pierre, toute la brique, tout le bois s'assemblent sans un bruit. Il s'endort seul en un lieu vide et le lendemain matin les villes de son passé, les villes de son avenir s'étalent autour de lui. Les gens l'enjambent, le contournent, le traversent, toujours en route vers ailleurs. Ils ont d'étranges chaussures, des chaussures inimaginables, et il comprend immédiatement qu'il n'est pas en train de rêver, il est réveillé dans une ville qu'il connaît remplie de visages sans nom. Des gens qui ont des diables pour cordonniers*¹. ». Et puisque, après tout, « *les jours d'octobre peuvent appartenir à n'importe quelle saison, contenir toutes les saisons en l'espace de vingt-quatre heures*² ». D'où la construction du roman et ses allers-retours *entre l'histoire et les histoires*. C'est lorsque « la femme en bleue » se noie que le jeune Africain / prédicateur itinérant réalise sa présence dans son destin et part à sa recherche, dans son passé, son présent et son futur. Ou qu'il continue de la faire exister en racontant, c'est-à-dire en inventant, son histoire, la parole créatrice étant en appel et réponse avec elle-même et avec les autres, étant démultiplicatrice d'identités analogiques. Car le conteur pluricéphale fait aussi parler le monde, le dédale du monde, et parle de concert : « *Sous mes yeux les arbres commencèrent à s'élever. Tout droit. Lentement. Majestueusement. Ils quittaient la terre verte. Tout un bosquet d'arbres tel un vaisseau de guerre géant, hérissé de mâts, tenu par des cordages invisibles et soulevé de la mer. J'en crus mes yeux assez longtemps pour sentir ce qu'avait de prodigieux le spectacle auquel j'assistais. Les arbres en suspens détachés de la terre ferme. Puis je me souvins de la pluie. J'en perçus les traits obliques. Mes yeux avaient pris ce qui ne bougeait pas pour ce qui bougeait. Inversé l'ordre naturel. Au lieu de tomber, cela montait. Ce qui était enraciné, je l'avais vu libre. Ce qui bougeait, je l'avais vu immobile. Un autre monde caché en celui-ci. Un monde qui ne pouvait exister et qui pourtant était là, dans sa splendeur toute simple, à être ce qu'il ne pouvait être. Mon erreur : point du tout une*

¹ *Le Massacre du bétail*, op. cit., p. 30-31.

² *Ibid.*, p. 168.

erreur. Je regarde aujourd’hui les arbres devant nous et me rappelle qu’ils ont le pouvoir de voler¹ ».

Tout récit de cette nature est source de contorsions, est forcément incomplet parce qu’infini, recèle mille digressions possibles, lesquelles peuvent être dissociées de telle histoire pour être raccordées à telle autre, écourtées ou étirées, selon les récitants. On se passe les histoires, on les interrompt, on les reprend, on les termine à la place de l’autre, on les bouleverse, en parlant, en écoutant. Comme dans un *scél* irlandais où tel chant, tel poème plus ou moins immuable fait tournoyer le récit autour de lui selon une structure ouverte, d’un thème donné à toutes les variations. Cet art pluricéphale d’un *storytelling* proliférant est partagé de longue date par nombre d’écrivains, de poètes, de musiciens, bluesmen, jazzmen ou rappeurs de l’Atlantique noir (d’un Autre Monde) – chantant et racontant en rythmes, jouant avec les mots, les sons, les significations. Roger D. Abrahams, spécialiste des traditions populaires orales afro-américaines, dans une anthologie de contes, en atteste l’ancienneté :

Un autre mot de la langue noire est plus pointu et plus parlant : *signifying* ; il désigne un jeu dans lequel on fait s’affronter des mots et des personnages à seule fin de voir comment ils réagissent à ce contact forcé, et définit alors une posture face à la vie même, pour laquelle le sens d’une action racontée ne saurait s’interpréter de façon univoque, mais en tant que vecteur de nombreux messages simultanés, qui peuvent être contradictoires entre eux, voire en eux-mêmes. (...) Cela évoque les efforts du groupe pour sonder les limites du sens en explorant les confins de la vraisemblance, afin de stimuler la souplesse dans l’expression et l’inventivité dans l’improvisation.

Et Abrahams précise, décisivement :

Les divers épisodes ne sont pas nécessairement évoqués dans leur ordre chronologique et j’ai enregistré un grand nombre d’histoires que l’on avait commencé apparemment par le milieu ou même par la fin, avant de remonter à des scènes situées antérieurement selon notre conception du déroulement d’une intrigue. Car ces contes, en fait, sont constitués d’épisodes et de personnages conventionnels reconnaissables par le public, et on peut donc en jouer très librement. On arrêtera le récit n’importe où, pour, éventuellement, le reprendre plus tard, parfois même après qu’on aura raconté une ou deux autres histoires ou chanté quelques chansons. Dans

¹ *Ibid.*, p. 162-163.

certains cas, assurément, la succession des épisodes est fixée, car elle est indispensable à l'effet dramatique, et il est assez naturel que ce soit ce type de contes que les collecteurs ont eu tendance à transcrire et à placer dans leurs recueils. Mais, tout aussi souvent, les histoires sont composées au petit bonheur, et le narrateur peut combiner des épisodes conventionnels de toutes sortes de façons¹.

Alexandre PIERREPONT

¹ *Jack le Noir et Jack le Blanc*, Paris, Éditions du Seuil / La Mémoire des Sources, 1997 [I / 1985 : *Afro-American Folktales*], p. 11-12 & p. 24.

Le blues dans le théâtre de Kossi Efoui : mojo et improvisation



Pénélope Dechaufour

Le *mojo*, cette notion tout droit sortie de la mythologie blues est le principe qui fonde l'improvisation dans l'œuvre du dramaturge d'origine togolaise Kossi Efoui. Au cœur du geste d'écriture, le *mojo* sera ici abordé comme l'explication mystique d'un talent qui semble s'improviser ou surgir *ex nihilo* – c'est en tout cas un principe d'animation fondamental. Chez Kossi Efoui, dont la poétique se veut forme ouverte, inachevée, en réécriture perpétuelle et qui se compose sur le mode de la *répétition-variation*¹ à travers une musicalité littérale, un certain nombre d'éléments appartenant à l'univers du blues constituent un véritable paradigme. En rapprochant ces réflexions de la notion de *mojo*, nous pourrons aborder le blues comme un système qui nourrit voire structure l'écriture de Kossi Efoui en en déterminant les mécanismes.

Une question d'attitude²

Mojo est un terme très utilisé dans les cultures anglophones par la jeunesse branchée (hipsters, musiciens, peintres, surfeurs et

¹ Terme emprunté à Ariane Martinez in Jean-Pierre Ryngaert, Joseph Danan et Sandrine Le Pors (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud-papiers, 2005, p. 46-50.

² En référence à l'entretien d'Emmanuel Parent avec Kossi Efoui : *A dramatist with attitude ?*, Nantes, Juin 2003 (inédit).

graphistes...) qui désigne le fait d'avoir de l'inspiration et un certain sens du rythme, l'équivalent du *flow* (au sens propre mais également figuré quand il s'agit d'évoquer les arts picturaux notamment) plus présent dans la culture francophone. Avoir le *mojo* c'est depuis toujours, être en quelque sorte béni par les esprits supérieurs (divinités), c'est être chanceux. Qui reçoit ce don veille donc à le garder précieusement et à l'énoncer comme un porte bonheur. Le caractère magique de ce terme l'a conduit à désigner par extrapolation l'état dans lequel la drogue peut mettre l'artiste qui crée sous l'emprise de ses effets secondaires. C'est enfin un terme trivial qui désigne l'acte sexuel. Sorte de muse, le *mojo* est aujourd'hui personnifié et peut donc être appréhendé comme un élément qui anime, au sens marionnettique du terme, le geste de l'artiste. Il est le *feeling* si connu des *bluesmen*, le souffle qui donne son âme aux choses, rythme, bruits et langue. Au cœur du geste artistique, les *bluesmen* disent chercher à garder la main du *mojo* : *keeping a mojo hand hid*. Élément immatériel mais fondateur, le *mojo* est donc aujourd'hui passé dans le vocabulaire courant et ses origines érotico-mystiques semblent être de l'ordre de l'inconscient – elles agissent dans l'ombre.

En effet, le *mojo* tire ses origines de pratiques vaudou, c'est un sortilège, un charme confectionné à partir de différents ingrédients tels que la poudre de serpent ou de crapaud, que l'on retrouve à l'origine dans la fameuse chanson « I'm your Hoochie Coochie Man » de Willie Dixon enregistrée par Muddy Waters en 1954 : « I got the black cat bone and I got a mojo, too ». « Hoochie Coochie Man » y narre l'histoire d'un jeune homme dont le monde entier va entendre parler : un type qui, armé de grisgris, de talismans, amulettes, fétiches, porte-bonheur, va se trouver investi de pouvoirs qu'il exercera en particulier sur les femmes.

Dans cet univers païen, qui vise justement sur le mode de la philosophie vaudou à détourner des principes chrétiens souvent par le biais de la trivialité, on retrouve la description d'un personnage, qui serait une sorte de dieu du sexe, juxtaposé à de nombreuses références

bibliques. Initialement l'apanage des sorciers, les *bluesmen* ont donc récupéré ce terme, en lui conservant son caractère mystique, pour symboliser le pouvoir sexuel mais aussi musical de l'artiste. Ainsi on retrouvera fréquemment dans les blues l'idée d'avoir « un mojo qui fonctionne » : « I got my mojo workin' » chez Muddy Waters ou encore chez Blind Willie McTell dans « Scarey Day Blues ». Au milieu des années soixante paraissait *Mojo Hand*, réédité plus tard avec le sous-titre *An Orphic Tale*. Ce roman étonnant tant par son écriture (« une langue souvent obscure qui semble s'adresser à des initiés » d'après la postface) que par son thème, est l'œuvre d'autofiction d'une jeune afro-américaine, J. J. Philipps, qui a entretenu une liaison avec un légendaire bluesman : Lightnin' Hopkins. La particularité de ce roman tient dans le fait qu'il est écrit dans la langue vernaculaire du blues, faisant alors émerger toutes les particularités de cette poétique littéraire. Le *mojo* est ici assimilé à une passion et le blues est présenté comme une magie qui déjoue la rudesse du réel.

Dans les œuvres de Kossi Efoui, le blues est avant tout une « attitude ». Il s'agit en fait d'un *background* qui travaille l'écriture. Chez cet auteur, le blues s'exprime comme une poétique visant à décrire et à montrer (c'est tout l'aspect plastique et cinématographique de son écriture) le paysage intérieur. Rejoignant « l'éthique de l'incertitude », ainsi nommée par Philippe Paraire dans sa *Philosophie du blues*¹, propre à l'improvisation intrinsèque de ce genre musical, le *mojo* est une force agissant *a priori* qui n'en n'est pas moins construite voire composée. Règne au cœur de ce geste maîtrisé une incertitude quant à l'origine des connaissances y ayant conduit. Le blues peut donc être abordé comme une structure archétypale de l'imprévisible dont il est ici question. Dans le théâtre de Kossi Efoui, on retrouve de façon récurrente des personnages de voyageurs, des vagabonds, des revenants, des voix fantômes qui témoignent d'une Histoire... Autant de personnages qui, comme les *bluesmen*, ont choisi l'errance comme solution face à l'enfermement existentiel et à

¹ Philippe Paraire, *Philosophie du blues*, Clamecy, Les Éditions de l'Épervier, 2012.

la sclérose. L'enjeu est de vaincre une solitude personnelle et sociale, un exil intérieur renvoyant à une dépossession profonde de soi, à un déracinement, qui fait qu'improviser sa vie au quotidien devient une éthique non marginale.

Mojo et improvisation : un paradigme

Sans pouvoir ici cataloguer toutes les occurrences du blues que l'on retrouve au fil des textes de Kossi Efoui, les quelques grands principes dont nous parlons montrent que tant au niveau microcosmique qu'au niveau macrocosmique, chez cet auteur, le blues et sa mythologie sont à envisager comme un paradigme. C'est d'ailleurs ainsi que Philippe Paraire définit ce genre musical devenu une « attitude universelle », celle de ceux qui « ont choisi l'errance active et solitaire comme solution à la solitude passive de l'enfermement existentiel qu'ils subissent », celle de ceux « qui firent de la rupture et de la marginalité volontaire un mode de combat contre l'ordre établi¹ ».

Philippe Paraire définit les *bluesmen* comme des êtres « possédés de l'intérieur par l'idée d'évasion² », il s'agit là encore d'un trait que nous retrouvons de manière récurrente dans les œuvres de Kossi Efoui. À l'image du *Carrefour*, de *La Malaventure* et de *Que la terre te soit légère* qui, comme nous l'apprenons à la fin du premier texte de ce triptyque, est en fait une projection mentale d'un prisonnier qui métamorphose sa cellule en un carrefour, le carrefour de sa vie intérieure :

Le Souffleur : Assez ! Assez ! Depuis 20 ans que ça dure, 20 ans que ça recommence. Chaque soir dans ma tête, le même spectacle, les mêmes images d'acteurs qui empruntent un masque, un costume, les sentiments d'un personnage : il s'agit de moi. Mais il ne s'agit pas d'un personnage : il s'agit de moi. Le Poète, c'était moi. Cette histoire qui se joue dans ma tête, c'est mon histoire. 20 ans à l'ombre. Dans cette prison où tout disparaît. Où il ne reste que la mémoire. Répétitive. La mémoire détraquée, oubliée, à qui je souffle des mots, des images qu'il faut sauver de l'amnésie. (...) Mes gestes étaient des convulsions mais mes

¹*Ibid.*, p. 20 & 24.

²*Ibid.*, p. 173.

mots... Il y a longtemps j'ai cru en leur qualité de réduire la douleur à l'essentiel, au strict nécessaire, de compenser l'absence par le mirage¹.

Il s'agit d'un état qui se construit de façon volontaire ou non, vraisemblablement en rapport avec un trauma, une sorte d'exil intérieur ajouté au nomadisme (qui serait l'exil géographique), un exil qui devient moteur d'écriture de l'Humain² et motif qui touchera jusqu'à la littérarité du texte appelant inexorablement au mouvement. Ce mode d'écriture rejoint ce que dit le blues d'« une errance qui se satisfait du trajet même, indépendamment de l'objectif³ ». On retrouve la même problématique dans de nombreux textes de l'auteur togolais, entre autres via les personnages qui évoquent des figures en mal d'incarnation et d'existence patronymique : la mère, le boxeur, l'étudiant, le poète, la femme, le fils de la mère... Ces personnages sont marionnettiques au sens philosophique du terme. Ils animent une poétique faisant du texte un corps qui décline lui-même de nouvelles pistes à interpréter. Extériorisation d'un discours intérieur, il s'agit de textes qui portent en eux la forme plastique et l'inclination de la marionnette comme motif et dynamique d'écriture.

Improviser sa vie en narrant la mémoire collective

Pour Kossi Efoui, l'esprit qui agit dans la tradition du marronnage⁴, « ruse par laquelle on sauve sa peau⁵ » est similaire à celui qui anime le blues et le jazz. Nous sommes donc face à une posture, vitale, une manière absolue d'être au monde. Le principe du marronnage est d'ailleurs au cœur de l'étude menée par Philippe Paraire dans *Philosophie du Blues*. Bien que jamais nommée comme telle, on retrouve cette idée dès le sous-titre de l'ouvrage :

¹ Kossi Efoui, *Le Carrefour*, in *Théâtre Sud*, n°2, L'Harmattan, Paris, 1990, p. 98-99.

² Caractère de ce qui fonde notre humanité.

³ Philippe Paraire, *op. cit.*, p. 30.

⁴ Terme utilisé ici dans son acception conceptuelle. Voir Sylvie Chalaye, p. 151 *sq.*

⁵ Entretien d'Emmanuel Parent avec Kossi Efoui : *A dramatist with attitude ?*, *op. cit.*

« Une éthique de l'errance solitaire » et jusqu'à sa conclusion : « la liberté en héritage ». Dès l'introduction, Philippe Paraire évoque même « le paradoxe d'un folklore devenu une attitude universelle ». État de l'esclave en fuite ou ruse pour déjouer l'oppression, le marronnage implique le mouvement et la métamorphose, la transformation du réel pour évincer la sclérose. Dans un entretien conduit par Sylvie Chalaye, Kossi Efoui explique qu'il écrit en marronneur : « C'est cela avancer masqué, comment dans une situation extrême, on apprend à dégager un espace de liberté incroyable dans un mouchoir de poche¹ ».

Si Kossi Efoui est l'héritier des *bluesmen*, il est par ailleurs indéniable que ces derniers sont les héritiers des esclaves marrons qui après des années d'oppression refusent la sédentarisation, la norme imposée et toutes formes d'asservissement sévissant encore avec les lois Jim Crow par exemple qui entraînent le nomadisme et la dissémination de la communauté noire. Philippe Paraire met ce phénomène en évidence en expliquant que :

Le blues rural jouera le rôle de reconstitution du lien social perdu et d'une conscience commune disparue. Afin de retrouver une vie collective désormais beaucoup plus diluée les paysans développèrent les fêtes du samedi soir qui devinrent une institution. Ces réunions musicales improvisées un peu partout dans les fermes, et simultanément, provoquèrent l'apparition d'un métier nouveau : celui de musicien vagabond. Pas de répertoire, pas d'orchestre fixe, pas de fonction déterminée².

Ce principe traduit la nature improvisée du répertoire blues et nous évoque la choralité des théâtres contemporains, elle-même définie comme un chœur divergeant car diasporique qui « naît où le chœur ne peut plus, pour diverses raisons qu'il reste à préciser (fin des utopies et des idéologies, dissolution de la communauté en des communautés), durablement s'installer sur les scènes occidentales³ ». Une choralité qui

¹ Entretien de Sylvie Chalaye avec Kossi Efoui, in *Le Syndrome Frankenstein*, Editions Théâtrales, Paris, 2004, p. 34-35.

² Philippe Paraire, *op. cit.*, p. 17.

³ Martin Mégevand, « Choralité » in *Nouveaux territoires du dialogue*, Jean-Pierre Ryngaert (dir.), Actes Sud, Paris, 2005, p. 37.

s'élabore, chez Kossi Efoui, au fil de la déconstruction des canons dramatiques et de dialogues qui se présentent comme des soliloques marionnettiques.

L'homme qui parle prête ses mains comme on prête sa voix. Il dit qu'il est pianiste. Les partitions auxquelles il prête ses mains viennent pourtant d'un monde sans piano, d'un monde de barbelés, de froidure, de dysenterie, de coups de fouet, de maigreurs. Les partitions auxquelles il prête ses mains ont été tracées au charbon. Sur soixante-dix rouleaux de papier toilette. Dans un monde sans papier ni crayon, Puis il fut assassiné. Son corps fut dispersé par les balles. Ses cris furent dispersés par les rires des tueurs. Entre le froid, l'obscurité et les barbelés, on ne retrouvera pas le corps de celui qui avait couvert soixante-dix rouleaux de papier-toilette de notes de musique. Soixante ans plus tard, un homme parle et dit : Son corps n'a pas été retrouvé, il faut bien que je ressuscite sa musique. Un homme parle et dit prêter ses mains à l'esprit du mort. Il dit qu'il est pianiste. Il dit :

Regarde.

Tu entends?...

Là, il se dépêche, il se dépêche. On voit les blancs entre les notes.

Là, il craint de ne pas finir, de ne pas avoir le temps.

Là, il est tendu. Là, on voit l'espace.

Écoute, écoute, écoute

C'est le chant des êtres sans corps.

Écoute, écoute, écoute, c'est la légende des mannequins : c'est la voix des corps dispersés¹.

Il s'agit d'une dramaturgie marquée par des changements de rythmes, des syncopes, des contrepoints, une musicalité littéraire et un tempo général perceptible par le biais du système de *répétition-variation*. La figure de la répétition-variation est aussi au cœur de la construction du blues, une éthique qui rend compte du monde et de la force du destin au sens tragique voire historique du terme. Le blues se base sur un socle commun qui est à la fois poétique, rythmique et narratif, dont les multiples déclinaisons constituent la manifestation contemporaine de ce destin immuable.

Chez Kossi Efoui, la langue est le matériau travaillé, elle est la marionnette du marionnettiste et rappelle le duo guitariste-chanteur.

¹ Kossi Efoui, *En Guise de divertissement*, inédit.

Philippe Paraire note à ce sujet que l'apport significatif du blues à l'histoire de la musique réside dans son caractère improvisé :

Cette révolution de l'improvisation va faire apparaître une musique entièrement nouvelle à travers deux procédés spécifiques au blues : le dialogue voix-instrument et la répétition (...). C'est probablement d'Afrique de l'Ouest que cette pratique du chant dialogué s'est développée auprès de tous les esclaves encouragés par les propriétaires de plantations qui allaient jusqu'à désigner un meneur de chant qui lançait des phrases auquel le groupe répondait comme le coryphée et le chœur dans la tragédie grecque. Cette structure dialoguée est reproduite dans les chansons de blues : la guitare est comme un second chanteur. Elle accompagne, puis surgit à la fin d'un vers dans l'espace libre laissé par les paroles (...) Le solo va s'imposer, la structure dialoguée devenant le cadre naturel de l'improvisation mélodique instrumentale¹.

Cette démarche correspond à l'aspect syncopé de la dramaturgie de Kossi Efoui mais surtout à l'idée qu'elle procède par un souffle qui la traverse. Une sorte de souffle vital qui, quand on songe au blues des bagnards, prisonniers enfermés dans les maisons de travaux forcés, enregistré par Alan Lomax, rend très concrète et accessible les enjeux d'une écriture qui ne procède pas par développement d'une intrigue et aboutissement d'une fable en guise d'illustration d'un précepte. Le refus de la norme appelle une forme ouverte, l'imprévisible est alors au cœur du discours mais aussi du système narratif ou musical afin que l'auditeur/lecteur en fasse l'expérience par le sensible. Le *bluesman* vagabond ajoute cette dynamique par l'improvisation de sa propre vie au gré des rencontres et au fil des routes, une vie d'initiations comme les parcours mouvants des personnages de Kossi Efoui chez qui l'incertitude agit comme un principe, au même titre que l'inachèvement, sans pour autant signifier l'absence de construction :

La Femme : Je veux voir plus loin que l'avenir, cet avenir si proche que ça crève les yeux. Je veux voir plus loin que cet avenir. Le seul qu'on m'impose à moi et aux enfants que je porte. Un avenir qui découle d'un passé de pertes, d'oublis, d'absences, de chutes, de rechutes, de déclins, d'éclipses. Un avenir, c'est un vide de temps qu'on remplit de soi-même. Je veux remplir cet avenir de moi-même. Je veux poser mes empreintes sur le temps. Encore. Encore. Jusqu'à ce que le temps prenne

¹ Philippe Paraire, *op. cit.*, p. 163-164.

une forme de moi. C'est cela l'avenir à ma mesure de femme présente. Présence. L'avenir est présence¹.

Une rencontre au carrefour

L'inexplicable du *mojo*, qu'on a ou qu'on cherche désespérément, se retrouve dans la genèse du blues qui met en scène la légende de Robert Johnson, cristallisant le mythe de cet inexplicable talent. En effet, dans sa chanson « Crossroads », le *bluesman* raconte le pacte faustien passé à un carrefour qui lui permet de devenir le meilleur guitariste du monde. Le carrefour est une représentation fondamentale dans les pièces de Kossi Efoui, où l'action prend toujours place en un lieu à la symbolique rappelant celle d'un carrefour. Dans *Le Carrefour*, *La Malaventure* et *Que la Terre vous soit légère*, le drame se situe explicitement à un carrefour, et *Concessions* se déroule dans un espace appelé l' « Interzone » présentant les mêmes caractéristiques que le carrefour précédemment évoqué. Enfin, l'espace dramatique de *Io (tragédie)* est un marché aux fétiches, lieu également tiraillé entre ouverture et clôture. Ce sont toujours des lieux où s'accumulent l'action et les paroles des personnages en attente d'une probable dissémination. Le carrefour représente un espace dramatique déterminant qui traduit à la fois l'inertie et le mouvement, mais surtout l'imprévisible.

L'arrivée au carrefour est un moment de rencontre avec son destin. En Afrique, le carrefour est l'endroit où l'on se détache des forces négatives afin qu'elles soient détruites ou changées en forces positives. Pour les Bambaras, « le carrefour incarne le point central, premier état de la divinité avant la création ; il est la transposition du croisement originel des chemins que le créateur traça au début de toute chose, avec sa propre essence pour déterminer l'espace et ordonner la création² », le carrefour représente donc la genèse de

¹ Kossi Efoui, *Le carrefour*, *op. cit.*, p. 92.

² Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1997, p. 173.

toutes choses, le point d'origine ou de renaissance. De nombreux symboles issus de cultures africaines ont été transportés par l'esclavage puis transformés, ainsi nous retrouvons cette symbolique du carrefour à travers la première divinité invoquée par le vaudou : Legba. Il garde la frontière entre le monde des humains et le monde surnaturel, c'est pourquoi on le dit présent à l'entrée des temples, aux barrières et aux carrefours. Il ouvre et ferme les chemins et représente le messager tout puissant des dieux. L'antagonisme qui habite le carrefour est aussi visible à travers les couleurs de Legba qui sont le rouge et le noir. Si le carrefour est lié à la divinité Legba, puissance antinomique tantôt positive tantôt négative, il est omniprésent dans les blues, et nous pourrions en voir les traits derrière le fameux Hoochie Koochie Man qui a le *mojo* (dans tous les sens du terme) et qui est un être n'appartenant plus complètement à l'humain car ayant été ensorcelé. Le Hoochie Koochie Man est un personnage que l'on retrouve au cœur de la pièce *Io (tragédie)* de Kossi Efoui, il tient l'espace distillerie sur le marché aux fétiches. Il est l'« apothicaire de la consolation¹ ».

La langue des Oiseaux

Chez Kossi Efoui, l'improvisation ne relève néanmoins pas d'un principe d'écriture qu'il s'imposerait comme un exercice de style. L'auteur travaille des structures dramaturgiques qui, d'œuvre en œuvre, nous donnent l'impression d'être face à une écriture parfois improvisée. Il s'agit ici d'une impression et non d'un projet, ce sont davantage les personnages qui paraissent improviser au travers d'une langue marionnettique (désarticulée) où tout semble possible sous la menace d'une émancipation du cadre. La marionnette impose un langage instable, elle est au cœur d'une oralité archaïque et on ne sait jamais ce qui peut surgir par son biais. Il ne s'agit donc pas d'une poétique du désordre mais plutôt d'une posture d'accueil par rapport à l'imprévisible. L'imprévisible de l'expérience d'écriture : particulièrement en collectif comme c'est le cas dans l'écriture de

¹ Kossi Efoui, *Io (tragédie)*, Le Bruit des autres, Panazol, 2006, p. 69.

plateau que Kossi Efoui pratique en compagnonnage avec la Compagnie Théâtre Inutile. Mais aussi, l'imprévisible des voix qui traversent une œuvre et qui dépassent parfois jusqu'à son auteur. Cette langue qui s'improvise donc au gré des expériences surprenantes rapportées par les personnages et les situations enchaînées au fil du drame, c'est la langue des Oiseaux, elle se définit par une liberté totale tant sur le fond que sur la forme :

D'accord, nous sommes en temps de paix, mais l'Esprit public et la Sensibilité de l'époque, on ne sait jamais.

Question radicale en temps de paix

D'où le bâillon de L'oiseau, on ne sait jamais. Là, partout, il y a l'Esprit public et la Sensibilité. On ne sait jamais qui ils sont. On ne sait jamais qui ils ne sont pas. On ne sait jamais qui sont les amis, qui sont les veilleurs, qui sont les vigilants, qui sont les actionnaires, qui sont les conservateurs, qui sont les diversités sensibles... D'où le bâillon on ne sait jamais.

Il ne parle pas.

Il ne faut pas.

Il ne parle pas ou on n'entend pas ?

On dit qu'il ne parle pas.

Et s'il se mettait à chanter ? Nous sommes en temps de paix, de pardon et de tolérance, mais l'autre jour, un oiseau sans bâillon

Et alors ?

Il s'est exposé à la peine d'infamie.

Exposé ?

L'oiseau s'est malencontreusement lâché. Il n'avait pas de bâillon, alors il s'est malencontreusement lâché.

Et qu'est-ce qu'il chantait ?

Il chantait dans la langue des hommes ce que les hommes, eux-mêmes, ne murmurent que dans la langue des oiseaux

Murmures de bouche à oreille, puis

« N'oublie pas que Dieu n'est qu'un mot prononcé par un homme »¹.

Le caractère improvisé du blues entraîne aussi un langage parfois hermétique, fait de métaphores et de symbolismes, innervé de multiples intertextes et d'une transculturalité patente : « Les créateurs du blues ont donné naissance à un parler à l'opacité suffisante pour en faire l'idiome spécifique d'une culture propre,

¹ Kossi Efoui, *En Guise de divertissement*, inédit.

mais assez riche pourtant pour conquérir le monde entier du fait du caractère véridique et universel de ses préceptes éthiques¹ ». Que ce soit dans les textes blues ou dans l'œuvre du dramaturge Kossi Efoui, le message réside avant tout dans le projet et s'inscrit plutôt dans ce qui est d'ordre sensoriel que dans l'intellect, d'où l'impression parfois que la fable fait défaut.

L'improvisation est un geste archaïque, celui du conteur, que l'on retrouve toujours dans de nombreux textes contemporains sans pour autant que ceux-ci ne relèvent d'une pratique de l'improvisation. En revanche, c'est parce que Kossi Efoui est imprégné par cette dynamique qu'il s'adonne aujourd'hui à l'écriture au plateau, une façon de reconstituer tout en la transformant l'improvisation archaïque, celle des *bluesmen* qui se laissaient mystiquement traverser par les voix du monde. L'écriture au plateau est un mode de création qui démultiplie les voix en tenant aussi compte de l'identité du comédien en tant que personne et pas seulement en tant que personnage. L'écriture de plateau, telle que la pratique la compagnie Théâtre Inutile, se fonde sur l'improvisation comme source d'inspiration en amont de l'écriture du spectacle. Trois mouvements la définissent : expérimentations plateau – écriture en solitaire – confrontation plateau. C'est l'improvisation qui donne le cadre et non le canevas qui permet l'improvisation et la construction du spectacle. Il n'y a ni écriture collective, ni forme fixée après le spectacle mais plutôt un va-et-vient permanent entre l'improvisation et l'écriture qui dépasse alors les schémas dramatiques classiques.

Il est d'ailleurs intéressant de rapprocher la poétique du blues de celle du théâtre *post-dramatique*, qui semble aussi puiser ses origines dans l'expression d'une crise sociétale communautaire profonde amorçant le principe d'individualisation comme nouvelle éthique face à ce que Philippe Paraire pointe comme « la béance du

¹ Philippe Paraire, *op.cit.*, p. 11.

monde ». Cependant il s'agit ici d'une errance créatrice, un abandon productif, celui également prôné par Kossi Efoui qui considère « qu'il y a toujours quelque chose qu'il faut accepter de faire mourir parce qu'il faut quotidiennement renaître¹ ».

Le *mojo* et l'improvisation, l'univers du blues, représentent donc chez Kossi Efoui un système qui va bien au-delà de la simple source d'inspiration car il s'avère fonctionner comme une grille d'analyse dramaturgique. C'est également une manière, pour l'auteur, de s'inscrire dans une Histoire qu'il souhaite évoquer de façon détournée et poétique car en dehors de l'hommage. Ce qui importe, c'est ce que l'on construit aujourd'hui à la lumière d'hier. Si Robert Johnson est devenu un grand bluesman parce qu'il a rencontré le diable, c'est sans doute, entre autres, parce que Kossi Efoui a rencontré le blues qu'il est un grand poète !

Pénélope DECHAUFOUR

¹ Entretien de Bernard Chenuaud avec Kossi Efoui, in *Théâtre Sud*, n°2, L'Harmattan, Paris, 1990, p. 67.



Chapitre 3

Digression – L'improvisation à l'ère du numérique

Comment l'improvisation, dont le jazz est resté longtemps le modèle, trouve-t-elle sa place dans un monde de la création où la technologie est de plus en plus multiforme depuis l'avènement du numérique ? La fameuse « réactivité numérique » permet-elle l'invention de nouvelles formes d'improvisation ? Au-delà de sa relation avec le jazz, il s'agit de s'interroger sur la façon dont l'improvisation peut être réinventée aujourd'hui grâce à des procédés technologiques, comme celui de la caméra numérique au cinéma ou celui du dispositif numérique sur les plateaux contemporains. Un réalisateur comme Abdellatif Kechiche exploite le numérique pour introduire une improvisation qui ramène son esthétique dans un mouvement plus organique. Chyde Chabot conçoit des dispositifs pour inviter le spectateur à une relation plus vivante au plateau.



Trouver le lieu du geste et de l'improvisation : ce que le numérique déplace dans le cinéma d'Abdellatif Kechiche



Anne Brouillet

Lorsqu'Abdellatif Kechiche tourne *L'Esquive*, en 2003, les techniques du numérique sont encore très rares en ce qui concerne les caméras. La moitié des films se monte déjà en numérique, mais la pellicule reste la règle en matière de tournage : son précédent film, *La Faute à Voltaire*, tourné en 2000, l'a d'ailleurs été en pellicule. Et la raison première du choix du numérique pour *L'Esquive* est d'ordre économique : le numérique peut être moins cher, il le sera dans ce cas. Mais le cinéaste semble saisir cette nouvelle technique comme une chance qui dépasse de loin l'aspect financier. Et il ne l'abandonnera plus. Le numérique et le temps de rush très long qu'il autorise ressemblent fort, en effet, à la technique idéale pour laisser se déployer le travail des acteurs qui sont le centre revendiqué du cinéma de Kechiche. Un travail qui dans une large mesure relève de l'improvisation, et que nous nous proposons d'interroger.

Nous tenterons donc de comprendre les conséquences du passage au numérique sur la notion d'improvisation au sens large chez Abdellatif Kechiche. Improvisation des acteurs, comme de toute l'équipe du film. Que cherchent ces très longues scènes qui caractérisent les films de Kechiche et quel rôle l'improvisation joue-t-elle dans ce qu'on y trouve ? Comment le numérique agit-il sur la manière du cinéaste et sur les types d'improvisation qu'il met en œuvre, en particulier dans ses trois premiers films, *La*

Faute à Voltaire, *L'Esquive* et *La Graine et le Mulet*, au moment où les techniques numériques se mettent en place ?

Il s'agit ici de dessiner les lignes de force du geste de Kechiche (il est difficile de parler de « méthode », terme réfuté tant par le cinéaste que par ses équipes) à partir d'entretiens menés avec plusieurs de ses collaborateurs (Dominique Brenguier, chef opérateur de *La Faute à Voltaire*, Lubomir Bakchev, chef opérateur de *L'Esquive*, *La Graine et le Mulet* et *Vénus noire*, Camille Toubkis, monteuse de Kechiche depuis *La Graine et le Mulet* et Olivier Lousteau, acteur dans les quatre premiers films du cinéaste). Ces paroles de praticiens seront reçues à la lumière des interviews que Kechiche lui-même a accepté de donner dans la presse depuis le début des années 2000. Le scénario de *La Graine et le Mulet* nous donnera aussi quelques précieuses informations sur la conception du texte, de ce qui est écrit dans le processus de création de Kechiche.

À partir de ces éléments de recherche, nous commencerons par interroger ce que Kechiche cherche à produire avec ses acteurs, qui est sans doute de l'ordre d'un surgissement de la vie obtenu par improvisation, et les possibilités offertes par le numérique dans ce cadre. Mais nous verrons ensuite que les techniques du numérique bouleversent entièrement la temporalité du tournage et modifient sans doute le geste créateur lui-même en lui permettant de reconquérir le temps, et de procéder en un mouvement continu et organique mêlant les étapes de construction entre elles. Ainsi, peut-être doit-on, devant cette transformation radicale du geste, interroger le terme même d'« improvisation » qui, contaminant chaque moment de la création du film, tendrait à perdre de son sens, ou du moins à être déplacé. Le geste cinématographique mis en œuvre dans le cadre d'une tradition de films d'acteurs et d'improvisation n'est-il pas fondamentalement modifié par l'avènement du numérique ?

Improvisation et sensation de « vérité »

Les articles sortis dans la presse au sujet des films de Kechiche font presque systématiquement état d'une sensation très forte de

« vérité¹ ». On y évoque la « fièvre² », « l'urgence³ » de ces films, « quelque chose de sportif »⁴. Et le talent des acteurs, ce tous films confondus. Les journalistes estiment que Kechiche « saisit quelque chose au vol⁵ » et se montrent généralement très préoccupés par la part du spontané et la part de l'écrit, la part de l'improvisé et la part du délibéré. Sans jamais élucider la question. Ainsi *Le Monde* écrit-il, à propos de *L'Esquive* que le film est « construit à l'extrême, mais donnant constamment l'impression de saisir la réalité au vol⁶ ». Où trouver la réalité du film, entre spontanéité et fermeté de la construction ?

Les collaborateurs d'Abdellatif Kechiche évoquent souvent une recherche sans toujours pouvoir mettre de mot sur l'objet de cette recherche. Olivier Lousteau est le plus précis lorsqu'il parle de la quête d'un « instant de grâce ». Et Kechiche lui-même explique vouloir capter l'énergie des acteurs (le mot « capter » a ici son importance, nous y reviendrons) et emploie régulièrement en interview les mots « vérité⁷ », « harmonie⁸ » ou « libération⁹ ». Il s'agit pour lui de trouver, explique-t-il dans les *Cahiers du Cinéma*, le « sentiment d'une âme qui existe », « quelque chose d'impalpable qui s'exprimerait grâce au palpable¹⁰ ». Un mystère, donc, qui ressemblerait à la vie. Que met-on en œuvre au niveau des acteurs pour provoquer ces instants de vérité ?

¹ « Marivaux à la Courneuve », in *Les Échos*, 7 janvier 2004, ou encore dans *Charlie Hebdo*, 19 décembre 2007.

² « Entre les dalles de béton, une parole qui jaillit », in *Le Monde*, 7 janvier 2004.

³ *Ibid.*

⁴ Jean-Philippe Tessé, « Cité dans le texte », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 586, janvier 2004.

⁵ « Entre les dalles de béton, une parole qui jaillit », in *Le Monde*, 7 janvier 2004.

⁶ *Ibid.*

⁷ « Tomber le masque – Entretien avec Abdellatif Kechiche », in *Les Cahiers du Cinéma* n°629, décembre 2007.

⁸ « Je tiens au peut-être – Entretien avec Abdellatif Kechiche » in *Les Cahiers du Cinéma* n°693, octobre 2013.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

L'obsession de Kechiche, avant de construire cette vérité, semble être de lutter en permanence contre le faux, l'artifice, et, en particulier au niveau de la direction d'acteur, tous les « trucs et astuces » qui peuvent nourrir le métier de comédien. Pour créer le sentiment de la vérité, il faut retirer tout ce qui parasite l'être, seul capable de donner de l'émotion au spectateur.

C'est ainsi que Lubomir Bakchev raconte que Kechiche a pour habitude de demander aux acteurs de ne « pas lui faire leur numéro », c'est-à-dire de ne pas céder à leurs habitudes d'acteurs, de ne pas se reposer sur leur manière habituelle de jouer pour au contraire se laisser aller à la situation requise par l'histoire. Situation fictive, mais jouée réellement.

Kechiche exige donc que tombe le masque devant sa caméra, qu'il s'agisse d'un masque de jeu ou d'un masque de vie. Je le cite dans une interview récente qu'il a donnée au sujet de *La Vie d'Adèle* dans les *Cahiers du Cinéma* :

J'ai dirigé des acteurs qui avaient un véritable don, celui d'ôter immédiatement [le masque que chacun a dans la vie] et de créer une identification totale avec leur personnage. Pour moi l'épanouissement d'un acteur doit passer par la recherche de l'être qu'il est profondément. Mon travail, c'est de les accompagner. Quand on est plongés dans cette recherche, il y a une harmonie extraordinaire. J'ai des souvenirs précis de scènes sur *La Graine et le mulet* ou *L'Esquive* où nous étions tous dans cet état. Et pourtant *L'Esquive* ou *La Faute à Voltaire*, ce sont des films tournés en six semaines. Mais qu'importe la durée, il faut enlever du faux, enlever du faux, enlever du faux. Jusqu'à obtenir du vrai¹.

Et déjà dans la *Faute à Voltaire*, tourné en pellicule, cette vérité a pris du sens à travers le rôle principal. C'est du moins le sentiment du réalisateur lui-même qui déclare dans *L'Express* au moment de la sortie du film que « Sami (Bouajila) est arrivé à être et non pas à jouer », qu' « il n'y a pas d'un côté un personnage et, de l'autre, un acteur », que « Jallel, c'est lui² ».

Il s'agit donc d'enlever du faux et pour cela, il faut ménager un espace de liberté aux acteurs, un dispositif suffisamment lâche pour

¹ *Ibid.*

² « Les rêves de Sami », in *L'Express*, 8 février 2001.

qu'ils puissent lâcher prise. Ce sont en tout cas les mots d'Olivier Lousteau qui parle d'une « part de liberté énorme donnée aux acteurs », d'un dispositif fait pour « créer cette perte de repères des acteurs pour qu'ils puissent se livrer ». « On va vers une forme de liberté absolue », ajoute-t-il. Et ce dès *La Faute à Voltaire*.

L'espace d'improvisation, conçu comme liberté laissée à l'acteur est à nuancer et à mieux analyser. Car improviser, ce n'est pas perdre le contrôle. Kechiche guide ses acteurs, Camille Toubkis, monteuse du réalisateur depuis *La Graine et le Mulet*, peut en témoigner : les rushes qu'elle reçoit contiennent beaucoup d'indications de Kechiche sur le jeu qui fusent durant les prises. Ce qui aiguille les acteurs, bien sûr, mais aussi la monteuse dans sa tâche de hiérarchisation.

Les acteurs réfutent eux aussi l'idée d'improvisation et préfèrent la notion de non-préméditation. Il ne s'agit pas de l'espoir collectif non préparé que quelque chose se passera. Tous insistent sur l'idée que Kechiche dirige. Et tous font état d'un travail de composition. Une composition qui procèderait plus par élimination, par élagage que par construction. Mais une composition tout de même. Il y a un chemin pour revenir à la spontanéité qui réclame d'être parcouru.

C'est pourquoi il faut se méfier de l'association souvent faite entre la manière de Kechiche et la méthode documentaire. Abdellatif Kechiche et son équipe mènent des recherches sur leurs sujets avant d'écrire et de tourner. Certains de ses films ont une source autobiographique, en tout cas dans l'univers qu'ils construisent (*La Graine et le Mulet* par exemple). Mais les acteurs, professionnels ou amateurs, ne jouent pas leurs propres rôles. Sara Forestier, inoubliable Lydia de *L'Esquive*, n'a jamais habité hors de Paris, ni parlé avec cette langue si caractérisée par l'accent et la syntaxe qu'elle fait sienne dans le film. Et Kechiche de déclarer à propos du texte de *L'Esquive* dans *Les Inrockuptibles* : « Même si, pour les comédiens, cette langue-là était plus familière que celle de Marivaux, elle restait un texte, qu'ils devaient apprendre et répéter, donc tout aussi dur à jouer pour eux que Marivaux¹ ». Vouloir accéder à une certaine spontanéité explique sans

¹ « M. Hulot dans le 9-3 », in *Les Inrockuptibles*, 7 janvier 2004.

doute que Kechiche recourt souvent à des comédiens amateurs pour ses premiers rôles depuis *L'Esquive*. Et s'il distribue aussi des rôles importants à des acteurs professionnels (Sami Bouajila, Elodie Bouchez, Olivier Lousteau ou encore Carole Franck) il exige qu'ils soient capables de se défaire de leur métier, tout en appréciant leur travail de composition. Ainsi peut-on lire dans le dossier de presse de *L'Esquive* :

On me parle souvent de film ethnographique alors que ma démarche est totalement différente. Je n'ai pas l'ambition de retranscrire des blocs de réalité brute, mais plutôt celle de reconstruire avec mes artisans, mes acteurs, un monde à nous, fictif, mais traversé par des instants d'émotion qui lui donnent vie.

La dimension de documentaire sur le corps des acteurs qu'il donne à voir est incontestable, mais il ne s'agit pas de films documentaires sur des personnages réels. L'improvisation telle qu'elle est pratiquée par les acteurs de Kechiche est un travail, elle n'est pas un simple laisser aller au génie de l'instant. Il s'agit donc de l'examiner plus avant en interrogeant en particulier ce que le passage au numérique révèle de sa nature.

La durée au service de l'instant : ce que change le numérique au moment du tournage

L'acteur est donc au centre, pour Kechiche. Au centre du film, au centre du processus de création. Et la technique doit s'effacer devant lui. Voici ce que Kechiche déclare à la sortie de *La Faute à Voltaire* dans une interview à *Libération* :

C'est entièrement un film d'acteurs. Je voulais que la mise en scène soit très simple, jamais visible. Surtout ne pas faire du style. J'adapte les plans et le découpage à la façon de bouger des comédiens. Ils ne sont jamais placés au sol, ne doivent pas se préoccuper du cadre. Même pour les plans fixes, je voulais que la caméra soit portée à l'épaule, pour pouvoir se rapprocher des comédiens si c'était nécessaire. De la même façon, au montage, je privilégiais systématiquement les prises où les comédiens me paraissaient le mieux¹.

¹ « Surtout ne pas faire du style », in *Libération*, 14 février 2001.

Il s'agit de n'être pas encombré par la technique. Dès *La Faute à Voltaire*, Kechiche fait en sorte de réduire au minimum le dispositif technique pour se concentrer au maximum sur ses acteurs : au fur et à mesure que le film avance (les séquences ont été tournées dans l'ordre de l'histoire), la caméra quitte son pied, Dominique Brenguier, le chef opérateur, la porte à l'épaule. Les prises, selon son témoignage, se font de plus en plus longues, de plus en plus nombreuses, de plus en plus respectueuses du travail des comédiens. Le découpage se simplifie (gros plans, plans d'ensemble), la machinerie n'a plus droit de cité (le seul travelling du film en est le premier plan). Il n'y a pas de maquilleur sur le plateau : Kechiche refuse tout autre type de maquillage que de la poudre matifiante qu'il applique lui-même, pour donner à voir la peau de ses acteurs.

Et ce dépouillement technique s'accentue au fil des films. Si l'équipe de *La Faute à Voltaire* comportait encore quelques ouvriers (machinistes et électriciens), celle de *L'Esquive*, selon le témoignage de Lubomir Bakchev, ne sera plus composée que d'un chef opérateur (lui-même à la lumière et au cadre de la première caméra), un second cadreur (pour la seconde caméra) et deux assistants caméra (pour le point de chaque caméra). C'est désormais le cadre qui suit l'acteur : « Vis à vis [des acteurs], explique Kechiche dans le *Journal du Dimanche* à la sortie de *L'Esquive*, j'avais une vrai complicité. Si l'acteur est sincère, peu importe que la caméra ne cadre pas exactement comme je voudrais¹ ». Le travail de l'image au tournage, selon Lubomir Bakchev, ne consiste plus en l'élaboration d'une ambiance ou d'une esthétique, il devient simplement la garantie de la lisibilité de l'image : il ne s'agit plus de faire beau, mais de s'assurer que l'on pourra faire voir. Ce qui coûtera à Kechiche de nombreux conflits avec ses équipes techniques, parfois surprises. On comprend dès lors aisément en quoi l'avènement du numérique peut intéresser Kechiche et ses ambitions.

¹ Propos d'Abdellatif Kechiche rapportés par Alexis Campion dans « La banlieue sans peur et sans haine », in *Le Journal du dimanche*, 4 janvier 2004.

Avec le numérique, la machinerie se fait moins lourde et moins chère. Voici ce que déclare Abdellatif Kechiche dans *So Film* à l'occasion de la sortie de *La Vie d'Adèle* : « J'avais le sentiment en tournant pour les autres qu'un film était un objet préfabriqué et qu'on devait, pour des raisons financières, établir un plan de travail, un nombre de plans à découper dans une journée »¹. Or la moins chère des caméras numériques sera toujours moins chère que la moins chère des caméras analogiques et une cassette ou une carte de stockage coûte considérablement moins que de la pellicule. Les caméras sont plus légères, plus maniables : on peut tourner en équipe réduite dans des endroits inaccessibles à la machinerie d'un tournage en pellicule. Par conséquent, on peut prendre plus de décisions au moment du tournage, changer de décor au dernier moment par exemple, ou élaborer un nouveau découpage, ce qui représente une forme d'improvisation.

Si ces possibilités du numérique sont exploitées par Kechiche, souvent en ce qui concerne le découpage, ce n'est sans doute pas ce qui caractérise pourtant le mieux son geste de cinéaste. Nous nous concentrerons donc sur la question du temps, absolument primordiale dans le processus de fabrication d'un film, et sur ce que le numérique change de ce point de vue. Car le numérique offre plus de temps. Plus de temps de tournage, plus de temps de rush, plus de temps de montage.

Le changement qui nous offre le plus de pistes dans le cadre d'une réflexion sur l'improvisation est celui du temps de rush, qui est considérablement allongé, grâce à la multiplication des caméras, moins chères (dès que Kechiche a pu tourner en numérique, il a tourné à deux caméras) et grâce au temps de prise, quintuplé par les caméras numériques. Dominique Brenguier, à propos de *La Faute à Voltaire* parle de prises arrêtées essentiellement parce que le magasin était vide au bout de 10 minutes ou parce qu'il n'avait plus de force dans le bras. Lubomir Bakchev, Olivier Loustau et Camille Toubkis évoquent, eux, des prises de 52 minutes sur les films

¹ « La Vie d'Abdel » (entretien avec Abdellatif Kechiche) in *So Film* n°13, septembre 2013.

suivants, soit le temps d'une cassette dans la technologie numérique. « Je n'avais plus peur qu'on vienne me dire à la fin de la journée que j'avais usé mon métrage, déclare Kechiche à propos du numérique. Sur *La Faute à Voltaire*, ça a été une grande souffrance »¹. L'ambition était déjà présente sur *La Faute à Voltaire*, mais les moyens sont apparus dans la durée avec le passage au numérique. Et bien sûr avec la confiance des financiers puisque le temps de tournage, d'environ six semaines pour *La Faute à Voltaire* ou *L'Esquive*, est passé à quatre mois pour *La Graine et le mulet*.

Dès lors, plus de limite au nombre de prises, raconte Olivier Loustau. Et un travail avec les acteurs de plus en plus éprouvant mais de plus en plus abouti. Il s'agit de les « épuiser » : l'expression revient souvent chez les comédiens de Kechiche, mais aussi dans son propre discours. Les épuiser pour parvenir à cet « instant de grâce » qui ne relève plus de la construction du jeu d'acteur, mais de la situation vécue. Manipuler le temps pour amener à l'abandon, provoquer l'instant au prix de la durée : il s'agit de jouer dans les cordes d'une situation de jeu réglée pour finalement s'en affranchir au profit de la vérité d'une situation. Éventuellement, comme nous allons le voir, au détriment du scénario. Arriver, ainsi, au déverrouillage par prolifération, pour reprendre les termes de Gilles Mouëlllic², qui réagencent ceux de Catherine Kintzler à propos des modes de déploiement de l'improvisation. « Prolifération » car il s'agit de répéter et de répéter encore à partir d'une situation donnée, à partir d'un scénario écrit, et « déverrouillage » car le moment recherché et parfois atteint est celui d'un abandon qui ne tient plus compte du texte comme règle, ni du dispositif technique comme contrainte mais qui se réfère à la situation vécue pour elle-même, devenue autonome.

¹ Entretien avec Abdellatif Kechiche in *Les Inrockuptibles*, 11 décembre 2007.

² Gilles Mouëlllic, *Improviser le cinéma*, Yellow Now – Côté cinéma, 2011, p.19-20 et Catherine Kintzler, « L'Improvisation ou les paradoxes du vide », in *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, sous la direction d'Anne Boissière et de Catherine Kintzler, Presses universitaires du Septentrion, Université de Lille 3, 2006, p. 15-40.

Il s'agit pour les acteurs de vivre vraiment la scène, de ne plus jouer. Abdellatif Kechiche, lorsqu'il évoque la scène du couscous de *La Graine et le Mulet*, prétend avoir affamé ses acteurs pour qu'ils prennent plaisir à manger le couscous. Il leur fallait « vivre vraiment, manger vraiment¹ ». Et la multiplication des caméras, bien sûr, a pour fonction de faciliter l'abandon à la situation. Voici ce qu'explique le cinéaste dans les *Cahiers du Cinéma* lors de la sortie de *La Graine et le Mulet* :

Ce qui aide beaucoup quand on filme avec deux caméras c'est que tous ceux qui sont filmés sont impliqués. En champ-contrechamp, si la caméra n'est que sur moi, la tension n'est que sur moi : vous avez beau être impliqué dans votre jeu, cela n'a rien à voir. Alors que si vous avez une caméra sur vous, on est embarqués dans un même bateau et il y a une solidarité qui se fait entre nous.

Pour la scène de repas, il n'y a que deux caméras pour quinze personnes mais comme elles sont très éloignées, le moindre mouvement peut cadrer beaucoup de gens. Tout le monde est impliqué. Le chef opérateur et le perchman seuls savent quel est le plan qu'il faut avantager. Mais je n'en suis pas sûr non plus parce qu'il peut se passer quelque chose d'extraordinaire avec la deuxième caméra même si le plan n'est pas aussi réfléchi et préparé².

Le comédien ne sait pas s'il est filmé ou non, il n'a d'autre choix que de se livrer en entier, pendant des heures, à la situation. C'est là la terrible condition de l'acteur chez Kechiche, mais aussi sa lumineuse évidence. Car s'il ne peut plus se raccrocher à son métier, à son savoir-faire, il n'a dans le même temps plus à se soucier de la caméra, remarque Olivier Loustau. Comment, au bout de quelques heures de ce régime, ne pas tomber le masque et sortir de la situation de jeu ?

C'est donc en s'appuyant sur la durée débarrassée du dispositif de solennité qui accompagne un tournage en pellicule que Kechiche mène ses acteurs à la situation de vie, au déverrouillage. Sans jamais savoir, déclare-t-il souvent, si ce qu'il cherche adviendra.

Mais la question du rapport au temps chez Kechiche ne concerne pas seulement le jeu d'acteur et la durée des prises. Elle se

¹ Entretien avec Abdellatif Kechiche in *Les Inrockuptibles*, 11 décembre 2007.

² « Tomber le masque - Entretien avec Abdellatif Kechiche » in *Les Cahiers du Cinéma* n°629, décembre 2007.

modifie, avec le numérique, globalement dans tous les aspects du processus de tournage. Sans doute y a-t-il désormais plus de temps, mais il se crée aussi une autre répartition du temps qui concerne, au-delà du tournage, l'ensemble du processus de création.

La reconquête du temps par le numérique : différer le geste, modifier les temporalités

La possibilité de filmer plus autorise de modifier les étapes habituelles du déroulement de la production d'un film. Dès le début, dans les films de Kechiche, le scénario, quoique toujours écrit dans tous ses détails, est un objet mouvant, jamais définitif. Et le geste d'écriture procède par allers-retours entre les acteurs et le papier : on prend son départ avec un texte écrit pour mieux s'en libérer et le modifier. Olivier Loustau décrit ce processus d'allers-retours en soulignant que l'improvisation peut n'être qu'une étape : l'acteur se lance à partir du scénario, puis le travaille jusqu'à faire naître de nouvelles idées, à partir desquelles on improvise jusqu'à produire une nouvelle matrice de la scène, c'est-à-dire un nouveau scénario. Et c'est là l'originalité du geste : il est poussé à sa limite. Car il ne s'agit pas de répéter avec les acteurs pour réécrire le scénario, méthode relativement courante au cinéma. Les équipes insistent là-dessus : il n'est pas de distinction possible chez Abdellatif Kechiche, depuis le numérique, entre répétition et tournage. Bien sûr on commence sans la caméra, mais très vite celle-ci arrive et les images filmées des répétitions peuvent se retrouver dans le montage définitif du film. Le scénario se réécrit tout au long du processus, en témoigne par exemple celui de *La Graine et le Mulet* qui, dans sa « version de tournage » (il s'agit du scénario de script, donc du scénario le plus avancé possible dans ses modifications), comporte des ensembles de feuilles volantes remplaçant certaines scènes, réécritures tardives de passages entiers du film. De la même manière, le montage du film commence dès avant la fin du tournage : les monteuses sont présentes sur le tournage, le metteur en scène procédant par allers-retours entre le plateau et la salle de montage.

On tourne donc en même temps qu'on répète, on écrit en même temps qu'on tourne, on monte en même temps qu'on écrit. Et inversement. L'avènement du numérique facilite le chevauchement de toutes les étapes de création du film, bouleversant ce que doit normalement être, pour des raisons logistiques, économiques et techniques, le déroulement de la production d'un film.

Il est donc possible de prendre les décisions en tenant compte de l'instant, mais aussi de repousser ces décisions à plus tard. De se laisser le loisir d'improviser tout au long du processus de création, et non plus seulement à partir du mot « action ». Ce jusque dans la salle de montage.

Il faut remarquer qu'au début des années 2000, c'est-à-dire au moment de *L'Esquive*, les technologies numériques ont commencé à se développer aux deux extrémités du spectre économique. Le cinéma de Kechiche n'est qu'une de ces deux extrémités, l'autre étant constituée par la machinerie hollywoodienne intéressée par les effets spéciaux. Car le numérique permet à Georges Lucas ou autres James Cameron de différer geste et décision à la post-production, là où le fond vert du tournage peut effectivement se transformer en monstre mythologique ou en lointaine planète. C'est devant un écran d'ordinateur que se font désormais l'essentiel de ces films. Les motivations des grands réalisateurs hollywoodiens sont évidemment radicalement différentes de celles de Kechiche, mais le mouvement a peut-être quelque chose en commun : il s'agit de déplacer le geste là où l'image est fluide et là où le temps ne presse plus, ou moins : en salle de montage.

C'est ainsi que Camille Toubkis ne rejette pas tout à fait le terme d'« improvisation » pour caractériser son travail de monteuse sur les films de Kechiche. Au sens où le montage n'est pas prémedité comme pour l'immense majorité des films, où il ne se contente pas de reconstruire à partir d'un scénario. Le montage, chez Kechiche s'élabore à partir d'une quantité titanique d'images de la même scène. Une quantité qui se rapproche de l'infini des possibles. La notion de plan, explique Camille Toubkis, est à écrire au montage, il n'y a pas toujours de clap, chez Kechiche, pas

toujours de début et de fin. Une même réplique peut être répétée dans le même plan. Il n'y a pas de notion de plan « master » qui encadrerait la scène en un référentiel.

On se laisse le temps de décider en salle de montage, d'improviser, même à l'échelle d'une scène. Le geste du réalisateur, grâce au numérique, réinvestit l'intégralité du temps de production du film, depuis le premier jet du scénario jusqu'au montage définitif, il s'agit d'une construction progressive dont les étapes sont brouillées. Le numérique tel que Kechiche le met en oeuvre permet de bouleverser le temps du cinéma.

Le scénario et ses évolutions

Pourtant il serait faux et injuste de conclure que Kechiche se contente d'observer et de choisir dans l'infini des possibles sans prendre de décision avant l'étape du montage. Il fait des choix en salle de montage, mais les a aussi anticipés. En témoigne le devenir du scénario et de l'histoire pendant le processus de création que nous allons tenter de décrire ici.

La version de tournage du scénario de *La Graine et le Mulet* comporte 154 pages pour 154 minutes de film, ce qui correspond à un minutage parfait, et se présente comme un objet d'apparence tout à fait classique. Les scènes sont dialoguées, les actions des personnages décrites, et l'on trouve à peine deux ou trois fois des phénomènes incongrus comme la mention « à essayer » pour commenter une action ou comme des passages écrits au discours narrativisé (les personnages étant décrits se parlant sans qu'il soit précisé ce qu'ils se disent).

Pourtant, le résultat à l'écran n'est pas exactement fidèle au scénario dans sa dernière version. Et il faut garder en mémoire les réécritures aux répétitions et au tournage qu'évoquait Olivier Loustau. D'une manière générale, le scénario connaît beaucoup de modifications et des modifications de taille. Lorsque l'acteur principal de *La Graine et le Mulet* s'est révélé avoir une santé trop fragile pour être assuré pendant le temps du tournage et qu'il a fallu

le remplacer par un comédien amateur de nature très réservée, le scénario a été adapté. Olivier Loustau raconte que les répétitions ont rendu le personnage principal (Slimane) mutique pour faire prendre en charge le discours par des comédiens plus aguerris ou plus expansifs (Rym par exemple, jouée par Hafsa Herz). Ce qui représentait, au niveau du texte, d'importantes modifications. Mais l'histoire, elle, reste la même ; les intentions, selon Olivier Loustau, n'ont bougé à aucun moment. De la même manière, l'essentiel des scènes coupées du scénario de *La Graine et le Mulet*, par exemple à la toute fin, lors de la scène de danse orientale, sont des scènes qui éloignaient l'histoire de son centre : Slimane rencontrant un pizzaiolo, le fils de Slimane en boîte de nuit. Il s'agit d'intrigues secondaires abandonnées pour resserrer l'histoire autour de sa structure. Le scénario est mouvant du début jusqu'à la fin, mais l'histoire reste un squelette solide durant tout le processus.

Il s'agit donc de ne pas survaloriser l'écrit, de se laisser la possibilité d'improviser dans des proportions très larges mais sans jamais faire mentir l'histoire. Tous les collaborateurs de Kechiche rencontrés parlent de films fidèles à leur scénario du point de vue de la structure et des intentions.

En examinant un de ces ensembles de feuilles volantes ajoutés en surimpression au scénario, il est possible de suivre, au moins partiellement, le cheminement du texte d'une scène depuis la version du scénario de la scripte jusqu'au film. Il s'agit de la scène des commérages du groupe de musiciens dans *La Graine et le Mulet*, assis à la terrasse de l'hôtel, qui commentent l'achat par Slimane d'une péniche et les conséquences de cet achat sur son couple. Nous avons donc trois versions de cette scène (le scénario, les feuilles volantes et le film), la version des feuilles volantes étant très probablement postérieure à celle du scénario puisqu'elles y sont glissées et annotées par la scripte. On s'aperçoit alors que la structure du déploiement des dialogues ne bouge pas d'une version à l'autre. Le schéma reste très précisément le même. Par contre, la deuxième version gonfle par rapport à la première, les répliques s'allongent. Pas par rajout d'informations, mais par répétitions, par

hésitations. Ce qui a pour effet de donner un sentiment accru de naturel. La troisième version, celle du film, a conservé les répétitions, les hésitations et les a même renforcées : les répliques sont en moyenne plus longues. Mais certaines d'entre elles ont été coupées, sans toutefois enlever d'informations par rapport à l'histoire.

La scène a donc poussé de l'intérieur autour de la structure. Elle a grossi au tournage sous l'effet des personnalités des acteurs pour ensuite se réduire à nouveau au montage par un processus de concentration autour du squelette. Sans renoncer au produit de la spontanéité trouvée au tournage. C'est ce processus que semblent décrire unanimement les collaborateurs de Kechiche : un mouvement de grossissement, de déploiement massif au tournage et un mouvement de réduction, de rétrécissement au montage. Le tournage est l'étape qui couvre le plus long morceau de l'histoire, plus encore que le scénario puisque par exemple une scène de repas sera tournée depuis l'entrée jusqu'au dessert, quand le scénario ne décrit que le plat principal (on pense à la scène du couscous de *La Graine et le Mulet*), tandis que le montage retiendra un moment encore plus court, mais pas moins naturel, privilégiant la cohérence du point de vue des intentions à l'intégralité de ce qui a été filmé.

L'histoire reste donc ferme mais elle laisse se déployer un mouvement organique à partir d'elle, à partir de n'importe lequel de ses moments, sans hiérarchie, mais selon un code génétique très précis dont les garants seraient les acteurs. Elle pousse de l'intérieur en plusieurs endroits mais reste un cadre rigoureux au scénario et au montage, et même au tournage qui, s'il en est parfois plus loin, respecte toujours ses intentions.

Improviser, un geste organique

On trouve donc au cœur du cinéma de Kechiche une cohérence forte de l'histoire et des personnages, mais aussi un déploiement continu et organique de vie, d'imprévisible à partir de cette cohérence. Il s'agirait donc d'une forme d'improvisation collective

et continue mais maintenue toujours par le squelette des intentions de Kechiche. Peut-être cette manière du cinéaste permet-elle de comprendre autrement le terme d'« improvisation ».

Le processus que nous décrivons dans ces lignes constitue en dernier lieu une forme de refus du mécanique habituellement imposé par les contraintes cinématographiques pour lui préférer toujours quelque chose qui relève de l'instinct, de l'intuition. Cela pour les acteurs, comme nous l'évoquions plus haut, mais aussi pour le reste de l'équipe. Dominique Brenguier parle de la caméra à l'épaule comme d'un « cœur qui bat », il insiste sur le côté félin de la caméra et sur les qualités d'improvisation requises au cadre. Les scènes, d'après Lubomir Bakchev, sont improvisées pour tout le monde : « C'est le corps qui doit se retourner et comprendre que ça se passe ici et pas de l'autre côté ». Impossible de se reposer sur le scénario, sur le dispositif de la lumière, ou même sur le décor au moment du tournage. Il s'agit de toujours être présent à la situation imposée par l'histoire au sens large. Camille Toubkis, au montage, parle, elle aussi, d'instinct et dit devoir se lancer dans le vide au début de chaque session. L'instinct, l'improvisation comme priorité donnée au corps et à l'abandon contamine donc tous les moments du processus de création. On n'improvise sans doute pas tout le temps, mais on peut improviser tout le temps.

Et ce mouvement est continu. Toutes les scènes ont la même importance, explique Camille Toubkis et il est impossible de garder en permanence l'idée du film dans son ensemble. « On est obligé de parler par scène. On aborde une scène comme on aborde un film. La scène a son unité propre, elle est une entité. Il y a tout le développement de la scène. Et on met des mois à voir le film dans sa totalité », continue-t-elle. Au montage, comme au tournage, où les acteurs ne doivent pas voir plus loin que la situation pour la vivre pleinement. Tout mouvement part donc de l'intérieur de la scène, on oublie à tout moment sa fonction à l'intérieur du récit. Il ne s'agit donc en aucun cas de réaliser le programme du scénario, mais de déployer progressivement une histoire, collectivement, instinctivement. Dans une possibilité d'improvisation permanente.

Les films d'Abdellatif Kechiche ne sont donc pas, contrairement à la majorité des films, la réalisation en temps limité d'un programme fixé par voie scénaristique. Mais il ne s'agit pas non plus de simples performances d'acteurs captées par des moyens techniques de plus en plus permissifs. De quoi s'agit-il alors ?

Dans la droite ligne de Jacques Rivette, Jacques Rozier ou Maurice Pialat (des références qu'il ne renie pas), Kechiche recherche le surgissement de la vie par la durée, le déverrouillage par la prolifération. Il se rattache ainsi à la plus importante famille de grands improvisateurs du cinéma français, et à un geste qui lui est propre. Pourtant, le numérique change, sans doute, la donne. Il permet à Kechiche d'avancer toujours plus loin dans cette direction, et sans doute n'est-il pas loin, aujourd'hui avec *La Vie d'Adèle*, de la limite. Car le numérique, en accroissant les durées et en abolissant les frontières, modifie fondamentalement la temporalité du processus de création cinématographique. Il est désormais possible, en théorie, d'improviser à chaque instant de ce processus et donc de ne plus aborder les étapes de la création comme des performances à réaliser en temps limité, mais de mêler écriture, tournage et montage en un temps continu dans lequel se déploie l'histoire.

« Je ne cherche pas une performance¹ », déclare Kechiche dans les *Cahiers du Cinéma* à la sortie de *La Graine et le Mulet*. Et s'il veut être dans l'instant, l'instant de la création, l'instant de vie, dit-il à plusieurs reprises, on peut se demander si cet instant, dont l'avènement est rendu possible n'importe quand dans le processus, ne se transforme pas en durée. Il n'est plus de moment où produire une performance puisqu'elle peut surgir à tout moment. Il n'est plus question de pré-méditation ou de non-préméditation puisqu'il s'agit de décider à tout moment, et éventuellement de recommencer autrement juste après. Le numérique, finalement, tend à abolir les contraintes de la technique et à rapprocher le réalisateur de son film, comme un peintre de sa toile, comme un écrivain de son livre. Le

¹ « Tomber le masque – Entretien avec Abdellatif Kechiche dans *Les Cahiers du Cinéma* n°629, décembre 2007.

film se construirait donc par petites touches, dans un mouvement continu débarrassé de la solennité de la performance.

Peut-on dès lors parler encore d'improvisation ? Sans aucun doute en ce qui concerne les acteurs, qui ne peuvent pas être dans le même rapport au film que son réalisateur et qui parviennent à un déverrouillage nécessaire à l'ambition de Kechiche et indissociable de l'idée d'improvisation. Mais au niveau du geste de Kechiche lui-même, au niveau de l'ensemble du film, l'improvisation n'est pas performative, elle s'inscrit dans la durée comme dans le cas du peintre, ou de l'écrivain.

Si les ambitions de « cinéma-vérité » d'Abdellatif Kechiche sont, de l'avis général de ses collaborateurs, déjà présentes dans son premier film, tourné en pellicule, il n'en reste pas moins que le passage à la caméra numérique lui a permis sans doute d'aller plus loin encore dans ses ambitions et de toucher à la limite de la notion d'improvisation en réduisant au minimum les contraintes de temps à différents points de vue. Le geste de création se rapproche désormais d'un geste continu et se déploie sur toute la durée de production du film. Kechiche, en un sens, peint son film, progressivement, par petites touches. Il investit ainsi une temporalité jusqu'alors interdite par la pellicule, et s'il paraît difficile de dénier aux acteurs leur talent d'improvisateurs, guidés et rendus libres par la force du metteur en scène, il n'en reste pas moins que le geste d'Abdellatif Kechiche déplace la notion d'improvisation dans la mesure où il devient possible de décider tout au long du processus de création.

Anne BROUILLET

Improvisation, jeu d'acteur et dispositifs numériques



Rachel Rajalu

L'improvisation est l'un des chemins empruntés pour que surgisse l'imprévisible geste créateur au théâtre. Elle peut être utilisée comme un outil lors des répétitions pour dessiner les traces et les contours de ce que deviendra le spectacle. Elle constitue alors l'expérience de l'essai et, par son détour, la mise en scène se compose petit à petit. La performance, dont l'essence même réside dans son caractère spontané, immédiat et direct, montre que l'improvisation peut aussi être le mode d'existence d'un spectacle. Certaines mises en scène laissent par ailleurs un espace à l'improvisation à partir d'interactions rendues possibles par l'usage de nouvelles technologies. Dès lors, quels nouveaux potentiels de jeu théâtral ces technologies de l'information et de la communication offrent-elles ?

L'usage de micros peut ainsi permettre d'agir sur les voix avec une importante amplitude de variation sonore. Les corps, avec le *mapping* vidéo¹, peuvent devenir des espaces à sculpter. Déclencher voire créer en direct des espaces sonores ou visuels, grâce à des capteurs reliés à des logiciels informatiques, est relativement banal depuis les premières tentatives de John Cage et Merce Cunningham dans les années 1960. Jouer sur la temporalité en superposant ses

¹ Le *mapping* vidéo consiste en la projection de lumières ou d'images sur des volumes.

différentes modalités grâce à la vidéo est devenu possible. Bien plus, les spectateurs eux-mêmes peuvent agir sur le cours d'une représentation par l'intermédiaire de dispositifs numériques et contribuer ainsi à l'écriture de plateau. Un champ des possibles à l'improvisation, désormais partagée entre spectateurs et acteurs, s'est ouvert. Mais ces usages laissent-ils suffisamment d'espaces et de temps incertains pour qu'une véritable improvisation créatrice ait lieu ? La surcharge de dispositifs techniques n'entraîne-t-elle pas au contraire une réduction des possibles ? Les corps ne risquent-ils pas de devenir objets d'une technicisation qui empêcherait toute transgression et appropriation vivante ?

Je propose d'examiner ces questions à travers l'exemple d'une expérience théâtrale intitulée *Hamlet-machine (virus)* menée par Clyde Chabot¹ au cours des années 2000 à partir de la pièce de Heiner Müller écrite en 1977. Ce spectacle a l'avantage d'utiliser les nouvelles technologies, d'interroger leurs usages et d'inclure le spectateur au sein du dispositif en l'invitant à y agir directement. Partant de l'hypothèse qu'un dispositif numérique est contraignant, nous tenterons, à travers cette étude de cas, d'identifier les conditions d'un gain en termes de liberté de jeu et de potentialités créatrices.

Dispositifs numériques au théâtre : l'incontournable soupçon

C'est d'abord le soupçon à l'égard des nouvelles technologies dans leur capacité à laisser entrer des formes d'improvisation qui domine. Les raisons de ce soupçon tournent autour de deux problèmes : celui du dispositif proprement dit d'un côté, sa dimension « numérique » et « technologique » de l'autre.

Un dispositif rassemble des éléments distincts articulés les uns aux autres dans l'objectif de produire un résultat. À ce terme, que l'on

¹ Clyde Chabot est dramaturge et metteur en scène pour la compagnie *La Communauté inavouable* qu'elle a fondée à Paris en 1992. Je la remercie de m'avoir accordé avec générosité un entretien téléphonique. Je remercie également Christophe Bident, Pierre-Henry Frangne et Gilles Mouëlic pour leurs précieuses remarques et suggestions, et pour leur soutien.

trouve dès le Moyen Âge, Michel Foucault donnera la forme d'un « concept transversal et unificateur¹ » pour rendre compte des processus historiques. Selon son acceptation, un dispositif est :

[...] un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques [...]. Le dispositif [...] est toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou à des bornes de savoir, qui en naissent, mais, tout autant, le conditionnent².

Le dispositif sert ainsi des intérêts, qui voient le jour grâce aux pratiques et aux savoirs qui en résultent. Comme exemples de dispositifs, Foucault invoque principalement l'école, la prison, l'hôpital psychiatrique. Dans sa version contraignante, un dispositif est normatif et prescriptif. Il indique les manières dont il convient d'agir et de penser, en fonction de sa propre stratégie. Aussi est-il un opérateur de subjectivation au sens où il contrôle et module le sujet en lui montrant le chemin de son devoir être et de son devoir faire. C'est ainsi que Giorgio Agamben l'interprète : « [...] j'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants³. » Il est tentant alors de condamner tout type de dispositif en raison de ses tendances à encercler l'action jusqu'à lui confisquer ses pouvoirs et potentialités créatrices.

Au regard de notre objet, les dispositifs technologiques au théâtre, ces réserves sont redoublées par leur nature numérique, qui se caractérise par des programmes informatiques générant des sons ou des images construits dans un langage formel de type mathématique. Ce qui paraît redoutable, c'est que ces sons et ces images, dans leur

¹ Sverre Raffinsoe, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? L'analytique sociale de Michel Foucault », Copenhagen Business School, *Symposium: Revue canadienne de philosophie continentale*, 2008, <http://ir.lib.uwo.ca/symposium/>, p. 45, (Consulté le 1^{er} novembre 2013).

² Michel Foucault, *Dits et écrits – 1954-1988*, Vol. III, Paris, Gallimard, 1994, p. 299.

³ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Paris, Ed. Payot et Rivages, 2007 [2006], p. 31.

dimension virtuelle, perdent leur grain, leur texture, leurs aspérités et font oublier la qualité sensible du geste créateur dans son faire et sa saisie. De plus, comme le souligne Florence de Mèredieu, « [r]éposant sur la stricte gestion d'un code et d'un programme, l'image numérique est l'exemple même de l'image que l'on peut contrôler de part en part¹ ». Celle-ci est ainsi manipulable à l'infini. Elle ajoute que « [...] l'image construite par ordinateur hérite d'un fort potentiel régulateur² », si bien que la créativité de l'artiste dépend des possibilités et limites du logiciel informatique utilisé et de ses programmes algorithmiques.

Dispositif et nouvelles technologies numériques semblent ainsi se répondre et annuller doublement le pouvoir d'être et d'action des êtres humains en raison de leurs dimensions communes de contrainte, de régulation, de contrôle, qui dans cette perspective justifient les soupçons entretenus à leur encontre. Les dispositifs numériques semblent bien instruire la forme et le sens.

Mettons cette hypothèse à l'épreuve de la proposition artistique de Clyde Chabot et voyons comment opère ou non cette contrainte du dispositif numérique au théâtre. La création *Hamlet-machine (virus)* a commencé en 2000 et s'est développée sous différentes formes au cours de la décennie. Le texte de Heiner Müller propose une réécriture du *Hamlet* de Shakespeare transposé dans le contexte historique de la guerre froide et de la crise des idéologies. En neuf pages de monologues polyphoniques, l'auteur dresse le portrait d'une Europe en ruine, déchirée et désenchantée, à partir d'une écriture conçue sur un mode musical et chorale. Clyde Chabot tente de prolonger les intentions de Müller, de faire de ce texte « une expérience collective³ » dans un dispositif qui répond aux exigences

¹ Florence de Mèredieu, *Arts et nouvelles technologies – Art vidéo, art numérique*, Paris, Larousse, 2003, p. 26.

² *Ibid.*, p. 96.

³ Heiner Müller dit à propos de *Hamlet-machine* : « C'est exact, *Hamlet-machine* est un texte pour chœur, c'est une expérience collective, pas une expérience individuelle. » Heiner Müller, « Allemand, dites-vous ? », Entretien avec Sylvère Lotringer, *Fautes d'impression, Textes et entretiens*, Paris, L'Arche, 1991 [1988], p. 92.

d'une communauté en train de s'expérimenter. Elle propose dans cette perspective aux spectateurs de s'assembler et de contribuer à l'écriture de plateau au travers de supports numériques.

Ce dispositif scénique délimite tout d'abord un espace géométrique unique : celui de la scène où cohabitent acteurs, danseurs, spectateurs et techniciens. À la marge de cet espace, se trouvent « trois pôles d'activité technologique¹ » à partir desquels les spectateurs interviennent dans et sur le cours du spectacle. Par exemple, ils peuvent écrire des mots sur un ordinateur ; ces mots viennent s'insérer dans le texte original de Heiner Müller qu'un projecteur lance en temps réel sur différents supports : un écran géant, les corps des acteurs, le sol, etc. Un lecteur CD accompagné de propositions musicales peut être déclenché. Les spectateurs disposent également d'une caméra numérique. Les images filmées par leur soin sont transmises en direct sur deux petits écrans qui sont au-dessus des consoles des techniciens, et parfois à d'autres endroits de l'espace. Ensuite, ce dispositif a une fonction symbolique. Il figure « le cerveau de l'auteur à l'œuvre, l'environnement technologique et le système politique global actuel² ». En ce sens, tous les participants sont à l'intérieur du cerveau de l'auteur et expérimentent un processus d'écriture, les technologies et la communauté politique qui s'y dessine. Enfin, le dispositif comporte une dimension esthétique, qui repose plastiquement sur des matériaux rappelant le laboratoire scientifique et l'univers mécanique et numérique de la machine sous une forme matricielle figurant le processus d'écriture. Ses aspects organiques sont symbolisés par des câbles, laissés apparents, qui entourent le plateau, tombent au sol et ressemblent à une forme animale pourvue de tentacules. Cet aspect inquiétant souligne le statut ambivalent de la machine, qui pourrait se retourner contre l'homme en basculant dans des formes d'autonomies.

¹ Clyde Chabot, « Scènes classiques, *Hamlet-machine (virus)* : les technologies mises en jeu », dans L. Garbagnati et P. Morelli, *Thé@tre et nouvelles technologies*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Ecritures », 2006, p. 101-122, p. 101.

² *Idem*.

Reprenez les trois aspects de ce dispositif scénique afin d'examiner leur champ de contraintes. Commençons par la question de l'espace. Si effectivement, spectateurs, acteurs et techniciens partagent l'espace du plateau, en revanche, sa distribution reproduit les divisions symboliques traditionnelles du théâtre. Clyde Chabot souligne en effet que les trois pôles d'activité technologique, d'où les spectateurs peuvent agir, sont « situés à la périphérie de l'espace scénique¹ ». Ce terme de périphérie montre que les territoires de jeu sont en réalité envisagés selon un schéma classique, qui dessine des lignes de séparation entre les participants et met l'action de l'acteur en son centre. Aussi le dispositif induit-il chez le spectateur un respect des limites établies, augmenté d'une tendance à l'auto-censure résultant d'*habitus* contractés lors de précédentes expériences de théâtre. Qu'en est-il de la fonction symbolique du dispositif dans sa prétention à faire de chacun des écrivains de plateau ? L'expérience se révèle inégale et réglementée dans son exercice. L'équipe artistique et technique a une connaissance et une pratique du dispositif dans lequel elle évolue. Elle en mesure les potentialités et en détient la signification, en tout cas dans les intentions du projet. Elle peut ainsi transformer les initiatives des spectateurs « librement² » selon la metteure en scène ; nous dirions plutôt en connaissance de cause. Les spectateurs, quant à eux, ignorent tout du dispositif et certains méconnaissent le texte joué, son contexte d'écriture, sa portée politique. Cette asymétrie limite le réel pouvoir d'action des spectateurs. L'expérience est par ailleurs réglementée et régulée : « l'intervention des spectateurs est orientée³ » selon les termes de Clyde Chabot. À leur entrée au plateau, cette dernière expose les « règles du jeu⁴ » : les spectateurs doivent intervenir en rapport avec ce qui se joue sur scène, contribuer à une production de sens qui entre en écho avec la proposition artistique, être attentifs à l'ensemble du dispositif et au sens du texte. Ce mode d'emploi enserre et canalise

¹ *Idem*.

² *Ibid.*, p. 102.

³ *Ibid.*, p. 115.

⁴ *Idem*.

l'imagination et les gestes. Enfin, pour ce qui concerne la dimension esthétique, la metteure en scène souligne que l'équipe maintient « une maîtrise de l'esthétique scénique¹ ». Toutes les propositions des spectateurs sont ainsi absorbées par le dispositif. L'équipe artistique opère en effet des choix en direct par lesquels ils attribuent une valeur à leurs actions en leur offrant une inscription ou non.

Tous ces éléments concourent à produire un contrôle des corps et des valeurs symboliques et esthétiques de l'expérience artistique. Revenons à Foucault. Lors de sa leçon au Collège de France du 11 janvier 1978, ce dernier distingue trois formes différentes du dispositif : la loi, la discipline et la sécurité. Ces dernières s'articulent les unes aux autres et sont assurées par des procédures spécifiques : des mécanismes juridico-légaux d'abord, de surveillance et de correction ensuite, et, enfin, des calculs de probabilité et de coût permettant d'évaluer les limites d'un phénomène donné². Ces trois modalités du dispositif s'exercent sur le territoire du plateau. Un mécanisme juridique est en jeu dans la prescription de ce qui est permis et interdit de faire lors de l'énonciation performative des règles du jeu. S'y ajoute un mécanisme disciplinaire qui s'exprime dans l'horizon d'attente du désirable, à savoir le respect des moyens et objectifs théâtraux. Ceux-ci sont identifiables par des techniques de persuasion ou de dissuasion : le traitement symbolique de l'espace évoqué plus haut, la répercussion ou non des propositions des spectateurs, par exemple. La maîtrise de toute transgression est quant à elle assurée par le traitement des données brutes, soumis au principe de réintégration dans une esthétique définie, et constitue le dispositif de sécurité. Cette technique a été renforcée grâce à un « atelier du spectateur » proposé pendant les répétitions dont l'objectif était non pas d'initier le spectateur, mais d'analyser son comportement pour adapter le dispositif en conséquence. Ainsi, le dispositif de sécurité vient renforcer les mécanismes juridiques et disciplinaires tout en traitant ce qui échappe à une prévisibilité totale.

¹ Clyde Chabot, entretien téléphonique du 9 novembre 2013.

² Michel Foucault, *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France 1977-1978*, Paris, Gallimard, coll. « Seuil », 2004, p. 7.

Ce qui exacerbe le trouble, c'est que cet aspect aliénant est réinvesti par le dispositif lui-même dans sa propre critique. La metteure en scène remet en jeu son pouvoir de contrôle de façon assez cynique, c'est-à-dire en faisant des spectateurs ses otages. Concrètement, ces derniers sont filmés et enregistrés par les techniciens lors de la première séquence de la représentation sans en être informés¹. À l'issue de cette première séquence, se produit une fausse panne électrique qui aurait atteint la capacité du dispositif technologique à fonctionner. Lors de cet intermède, images et sons continuent d'être prélevés par l'équipe. Quand la représentation reprend, les captations sont diffusées au plateau. Selon la metteure en scène, ce procédé servirait deux propos : l'un, d'ordre dramaturgique, suppose que le spectateur pourra faire l'expérience des utopies politiques de type totalitaire du XX^e siècle puis de leur crise comme le propose le texte de Heiner Müller ; l'autre, d'ordre pédagogique, soutient l'idée que la chute des illusions et des croyances aveugles permettrait un retournement de situation vers une véritable action collective et créatrice. En attendant, le dispositif simule la possibilité pour chacun d'y déployer sa créativité alors qu'il exerce en réalité un pouvoir et une forme de violence sur lesquels les spectateurs n'ont aucune prise. Est-ce à dire que tout dispositif numérique est par nature aliénant ?

Du critère de l'improvisation comme signe de créativité

Un dispositif peut accueillir des espaces de félures à l'intérieur desquels un geste libre pourra advenir sans être absorbé ni annihilé, à la condition qu'il soit travaillé par un jeu d'improvisation. L'improvisation est un aspect essentiel de toute création vivante. Jean-François de Raymond la définit comme une *praxis* « inventive immédiate où on cherche à atteindre un objectif par la mise en œuvre des seuls moyens alors disponibles² ». Mettons à l'épreuve de l'im-

¹ On peut par ailleurs s'interroger sur la dimension légale de cette pratique.

² Jean-François de Raymond, *L'Improvisation*, Paris, Vrin, 1980, p. 15.

provisation le dispositif technologique de *Hamlet-machine (virus)* afin de savoir s'il accueille des lignes de fracture permettant de dépasser sa compacité et sa prévisibilité.

Les actions des participants au plateau comportent, même orientées, une part d'indétermination dans leur tournure inattendue et dans la façon dont l'équipe artistique les répercute. Chaque soir, la représentation en est nettement modifiée. Pour ce qui concerne les acteurs, ceux-ci disposent d'une partition fixe, qui est celle du déroulement de la représentation et qu'ils rendent vivante en y insérant un souffle d'improvisation. S'y additionne le fait que, simultanément, ces derniers relancent, avec les techniciens et en direct, les initiatives des spectateurs. Leurs improvisations interviennent sous la forme de « la saisie de l'occasion¹ », c'est-à-dire l'appropriation, sur le champ, de ce qui apparaît. Le rôle des acteurs et leur jeu sont, sous cette perspective, bien « augmentés » : les propositions des spectateurs constituent des ajouts à la représentation transmues par les acteurs en de véritables actes créateurs. C'est ainsi qu'ils sont actants à double titre et que, d'actants, ils deviennent auteurs. Cela exige adresse et vélocité, donc de la préparation et une certaine virtuosité dans la pratique de l'art. Cela signifie aussi que la créativité de l'acteur n'est pas « augmentée » grâce au dispositif numérique en lui-même, qui n'est qu'un médium, mais parce qu'il sait attraper et transformer ce qui arrive. En revanche, la spontanéité du spectateur est en partie illusoire car ce dernier ignore le contexte dans lequel il évolue. Empêtré dans l'ignorance d'un faire, qu'il ne peut dépasser pour le constituer en *praxis*, le pouvoir d'agir du spectateur demeure limité et risque d'être accapré par le dispositif.

Soulignons que l'acteur n'improvise pas seul. Il est engagé dans un jeu interactif auquel participent l'équipe artistique, les spectateurs et les informaticiens. Ce partage de compétence est médiatisé par les interfaces qui favorisent le passage rapide d'un langage à l'autre. L'appel à des ingénieurs en informatique a fait évoluer le statut de la création. Apparaissent ce que Jean-Paul Fourmentraux nomme des « projets poly-

¹ *Idem*.

phoniques et multicentriques¹ » : polyphoniques car ils recourent à des compétences provenant de diverses disciplines, multicentriques en raison de la variabilité de leurs applications (domaine des sciences appliquées et domaine de l'art, par exemple). L'auteur convoque alors la catégorie d'« œuvre-frontière » qu'il emprunte à la sociologie des sciences et des techniques « pour désigner une production dont la particularité est de se déployer dans plusieurs mondes sociaux »². Ces nouvelles manières de faire œuvre fragilisent la figure mythique de l'artiste unique, singulier et génial. Elles interrogent également le statut ontologique de l'œuvre dont les usages deviennent multiples. Quelles sont alors les conséquences de ces projets polyphoniques sur le jeu d'acteur ? La nature collective des créations rehausse le jeu improvisé : au plateau, l'acteur est d'autant plus aux aguets pour répondre de façon opportune à ce qui arrive et revêtir son jeu des attributs offerts par un contexte de création pluriel. La profusion des propositions lui ouvre des perspectives et des possibles.

Un autre aspect des potentiels déployés par les dispositifs numériques au théâtre en termes d'improvisation réside dans l'exacerbation de sa dimension ludique. La célérité, la dynamique de l'exécution et l'élan vital qui caractérisent l'action improvisée démultiplient le sens du jeu et de l'amusement. Elles rappellent qu'une condition de l'expérience théâtrale réside dans l'abandon dans le jeu et dans la profonde légereté qui préside à cette activité. Plus qu'une condition, le jeu constitue selon Hans-Georg Gadamer « la manière d'être de l'œuvre d'art elle-même³ ». Dans notre exemple, il est continuellement réactivé par le dispositif. Ce dernier accentue le mouvement du jeu qui n'est joué que pour lui-même en faisant de ceux qui s'y adonnent ses jouets car « 'jouer', c'est toujours 'être joué' »⁴. Mais chacun ne se perd pas pour autant dans le pur divertissement car à l'origine du jeu demeure une volonté de s'y prêter, qui préserve de l'errance. Pour cela, il est

¹ Jean-Paul Fourmentraux, « Faire œuvre commune. Dynamiques d'attribution et de valorisation en art numérique », *Sociologie du Travail*, 49, 2, 2007, p. 162-179, p. 168.

² *Ibid.*, p. 165, note 5.

³ Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 1996 [1960], p. 119.

⁴ *Idem*, souligné par l'auteure.

important que l'expérience ne repose ni sur un mensonge, ni dans l'oubli profond du jeu lui-même. Le mode de participation de l'expérience esthétique, au sein de ces dispositifs numériques, vient ainsi déplacer une vision relationnelle de l'œuvre, fondée sur le face à face d'un sujet (le spectateur) à un objet (l'œuvre), en faisant du jeu le véritable sujet de la représentation.

Rachel RAJALU



Chapitre 4

L'improvisation comme marronnage

Le jazz est à l'origine un acte de résistance et de transgression de musiciens noirs : une façon de dire le rapport à la perte et de réinventer en permanence une identité délibérément instable. Il s'agit de s'interroger sur la posture identitaire que peut représenter le jazz et surtout de voir comment cette « hérésie intrinsèque au jazz » (Koffi Kwahulé) fonctionne comme un impératif esthétique qui oblige les arts et la littérature à se remettre en cause, à sortir des cadres et à se réinventer perpétuellement.



L'improvisation jazz dans *Hellzapoppin* : l'altérité comme moteur (à explosion) dramaturgique



Pierre Letessier

Tournée et sortie en 1941, la comédie musicale *Hellzapoppin* contient une séquence avec des interprètes noirs, qui donne lieu à une mémorable improvisation jazz. Les acteurs noirs ayant toujours été cantonnés dans le cinéma américain d'avant-guerre aux marges des films, cette séquence se déroule encore, sans surprise, sur un mode marginal, et même clandestin : ces musiciens sont les seuls à improviser dans le film, ou plus exactement les seuls dont on montre qu'ils improvisent¹, et ils le font en cachette. L'improvisation jazz constitue ainsi un moment à part dans le film, une parenthèse narrative et musicale, qui répond certes à des pratiques racistes de l'époque – la séquence avec des acteurs noirs pouvant toujours être coupée à la projection – mais qui pose aussi la question de l'impact dramaturgique d'une telle altérité dans la comédie musicale.

Si la délimitation d'une parenthèse, d'un cadre, permet de produire une séquence radicalement différente, coupée du reste, c'est précisément déjà ce qui peut faire son attrait. Elle offre de fait un numéro musical exceptionnel, avec des musiciens connus – en

¹ Cette séquence instrumentale, vocale et chorégraphique est à l'évidence extrêmement travaillée et répétée, mais, à l'inverse des autres séquences musicales, elle est donnée à voir comme improvisée. Ma réflexion porte ici exclusivement sur cette différence de régime affichée.

particulier le duo formé par Slim Gaillard et Slam Stewart¹, qui ouvre l'extrait. Mais il y a peut-être plus. Dans un entretien avec Gilles Mouëlllic, Koffi Kwahulé définit le jazz comme un acte de liberté, dans sa capacité à déborder les limites – au-delà même de ce qui peut être pensé possible². Cette définition, qui renvoie à l'histoire de l'esclavage, est historique, mais elle est aussi poétique, dans la mesure où les limites dont il est question sont également artistiques, et elle ouvre une double perspective sur ce numéro jazz d'*Hellzapoppin*. Ce jeu de dépassement des limites dont parle Koffi Kwahulé peut, en effet, se faire dans un double sens. Si la séquence jazz d'*Hellzapoppin* est effectivement coupée du reste, elle peut d'abord paradoxalement constituer un espace de liberté, où les règles dramaturgiques qui régissent le film sont modifiées et déjouées. Mais le mouvement peut ne pas s'arrêter là et faire déborder ces nouvelles règles au-delà de la séquence : cette parenthèse pourrait alors agir sur le reste de l'œuvre³, c'est-à-dire dépasser ses propres limites, de façon clandestine. L'impact dramaturgique que peut avoir une improvisation de jazz dans une comédie qui n'en comporte aucune autre, pourrait donc ne pas se limiter à une simple parenthèse.

¹ Le duo Slim et Slam (Slim Gaillard au piano et à la guitare ; Slam Stewart à la contrebasse) formé depuis 1936 a déjà connu et enregistré plusieurs succès quand sort le film. Les autres musiciens sont Rex Stewart, le trompettiste de Duke Ellington, Elmer Fane à la clarinette, Jap Jones au trombone et C. P. Jonhston aux percussions.

² Koffi Kwahulé et Gilles Mouëlllic, *Frères de son – Koffi Kwahulé et le jazz : entretiens*, Théâtrales, 2007, p. 75, 67 et *passim*.

³ *Hellzapoppin*, quoique signé par le réalisateur Henry C. Potter, a été réalisé en deux temps : après le tournage de ce dernier, on a fait appel à Edward Cline – réalisateur connu notamment pour avoir tourné plusieurs films de Keaton dans les années 20 – non pour reprendre quelques scènes, mais bien pour en tourner de nouvelles. On doit notamment à Cline l'ajout du personnage du détective. Cette question génétique ne sera pas abordée ici ; je me place au niveau de la réception du film et considère donc *Hellzapoppin* comme une œuvre aboutie.

Une séquence clandestine

La séquence jazz se rattache à l'intrigue, mais *a minima* : deux porteurs, joués par Slim Gaillard et Slam Stewart, apportent des instruments pour le spectacle musical qui sera donné le soir même, l'un d'entre eux (Slim Gaillard) époussette le piano et, en donnant un coup de chiffon sur le clavier, produit quelques notes... qui suscitent son envie de jouer et attirent peu à peu des domestiques noirs, qui vont prendre part au morceau ! Du point de vue de la fiction, c'est donc une occasion fortuite qui crée l'improvisation jazz. Et, plus que de rattacher cette séquence musicale à l'intrigue, ce lien minimal l'en coupe assez radicalement. D'abord, parce qu'à l'exception du duo des amoureux, les autres morceaux musicaux d'*Hellzapoppin* ne sont pas liés au spectacle final (ce qui est pourtant une justification traditionnelle dans une comédie musicale qui a pour sujet la préparation d'un *show*) et surtout parce que les séquences musicales qui précèdent se greffent toutes autour des protagonistes, qui les assurent d'ailleurs, et autour des histoires d'amour, qui constituent un nœud attendu de l'intrigue. Le thème de l'amour est bien abordé dans la petite séquence qui introduit les porteurs d'instruments, mais il l'est pour être mieux évacué : les deux amoureux du film se trouvent en compagnie du détective ; la jeune femme lui demandant s'il s'y connaît en histoire d'amour, celui-ci répond par la négative, sous prétexte qu'il est marié ! La séquence musicale qui suit ne développera, de fait, aucun des fils de l'intrigue amoureuse. De même, les protagonistes sont bien présents, mais ils le sont uniquement par leur regard : un insert au début du morceau montre que trois d'entre eux observent la scène à l'insu des musiciens, cachés derrière le rideau. Cette distance est symptomatique de l'écart qui sépare les uns des autres.

D'une certaine façon, les acteurs noirs qui figurent dans la séquence n'appartiennent pas véritablement au film et à sa fiction. Avant ce passage, en effet, le film ne montre aucun domestique de couleur, alors même que la demeure luxueuse dans laquelle se déroule l'action regorge de domestiques, et que certains sont même intégrés à la danse et participent à des gags, comme le porteur de

bagages qui s'envole lorsqu'il porte des ballons, ou le garçon qui sert des boissons autour de la piscine, et finit par sauter dans celle-ci de façon acrobatique. Les domestiques noirs, eux, n'évoluent pas dans les décors fréquentés du film. Ils font certes leur apparition dans un lieu qui appartient à l'espace du film – le plateau du théâtre extérieur – mais ce plateau n'est alors encore le lieu ni d'une représentation, ni d'une répétition, et ne fonctionne pas non plus comme une scène sur laquelle on installe ou peint des décors, comme dans le duo des amoureux. C'est un lieu de stockage, un lieu d'avant (avant la répétition, avant la représentation), une sorte de non-lieu qui se caractérise surtout par le fait qu'il est fermé, par des rideaux. Les domestiques noirs qui vont jouer et écouter une improvisation jazz ne partageant le même espace avec les autres personnages que lorsqu'il est fermé et vide, c'est-à-dire inopérant, ont donc bien un statut à part. Ce ne sont pas des personnages secondaires, comme les domestiques blancs. Ce sont des personnages invisibles qui, à l'exception des deux porteurs d'instruments, n'apparaissent que lorsqu'ils entendent de la musique, qu'ils sont d'ailleurs les seuls à entendre ! Des personnages musicaux. Non des personnages musiciens (ils portent des costumes de domestiques, pas de concertistes), mais des corps à part, liés à la musique.

Un numéro musical extraordinaire

Une telle coupure – fictionnelle et dramaturgique – fonctionne alors comme la promesse d'un morceau musical à part, et celui-ci ne peut se faire que sous la forme d'une improvisation. Puisqu'ils n'ont pas véritablement le statut de musiciens dans la fiction, ces domestiques noirs ne peuvent, en effet, qu'improviser. L'improvisation est en quelque sorte la forme clandestine de la musique dans cette comédie¹.

¹ Seul ce morceau prend une forme improvisée. Les autres restent dans une couleur jazz, mais un jazz écrit, à la Gershwin, qui est d'ailleurs cité dans plusieurs airs.

Ainsi tout est fait pour rendre ce numéro à part extraordinaire, pour accentuer sa différence, c'est-à-dire son improvisation. Les séquences musicales précédentes sont extrêmement construites, et recourent volontiers à des effets spéciaux : dans un ballet aquatique filmé à la façon de Berkeley, les pétales d'une fleur dans l'eau se transforment en danseuses et dans le duo d'amour, les personnages dessinent sur l'écran... Rien de tel dans la séquence jazz, où la caméra se contente de filmer des corps qui improvisent. De même, la musique dans les autres séquences précédentes est extradiégétique, et si on voit apparaître des musiciens dans une scène de bal, ils sont filmés de dos – c'est-à-dire non comme des interprètes mais comme des éléments du décor. Ici, à l'inverse, la caméra filme vraiment les instrumentistes. Puisqu'ils n'ont pas le statut de personnages et que les protagonistes sont absents, il ne reste plus que la musique.

La scène est ainsi entièrement bâtie, mais sans effets spéciaux, autour des instruments de musique posés sur une table à côté d'un piano. Le principe de base est celui-ci : les faux domestiques entrant l'un après l'autre, chacun prend un instrument et en joue à son tour. Ce mouvement constitue rapidement un rituel d'entrée en musique, qui crée, le spectateur se demandant quel instrument le nouvel entrant va prendre, un certain suspense. Avec des effets d'annonce (le cuisinier joué par Rex Stewart pose les mains à côté de la trompette avant de s'en emparer, laissant deviner qu'il va en jouer) et de surprise : le premier instrumentiste, Slim Gaillard, change d'instrument au cours de l'improvisation, passant du piano à la guitare, quand le dernier, le percussionniste C. P. Jonhston, fait une apparition sonore avant d'être vu à l'écran. Ce code d'entrée, avec l'idée que l'occasion crée le son et avec ses mises en variations, permet ainsi de renforcer l'impression d'improvisation, déjà donnée par le spectacle des corps, en particulier celui de l'écoute musicale. On voit bien, en effet, celui qui ne joue pas encore prendre le rythme de l'autre avec son corps, avant de jouer à son tour. De même, si le percussionniste, qui se fait entendre avant d'être vu, surprend tout le monde, les musiciens réagissent aussitôt à cette nouvelle proposition en se déplaçant autour des toms, et l'interprétation change de rythme, de cadre mais aussi de couleur, puisque Slim

Gaillard passe au chant, avec des paroles qui disent le changement de rythme lui-même, c'est-à-dire qui affichent encore le caractère improvisé du morceau.

L'improvisation fait donc surgir des interprètes qui n'existent, cachés derrière un rideau, que comme des corps musicaux. Cela crée tout l'intérêt de la séquence, et rend ce numéro proprement extraordinaire. Parce qu'il peut s'abstraire du reste du film, de sa fiction et de son écriture dramaturgique. Parce qu'il peut se jouer de façon clandestine et se suffire à lui-même, qu'il constitue un moment de liberté musicale coupé du reste, et que ce mouvement, de surcroit, s'amplifie en donnant à voir après les corps instruments des corps dansants.

De l'improvisation à la performance

La deuxième partie de la séquence jazz présente, en effet, un numéro très spectaculaire de danse acrobatique : le lindy hop. Suivant le même prétexte fictionnel, des domestiques noirs, attirés par la musique, se regroupent sur ce plateau fermé par un rideau et se mettent à danser en couple, chacun à leur tour. Or, en changeant de nature, l'improvisation prend alors une autre dimension, parce qu'elle confronte subitement le spectateur à la fragilité des corps dansants. Plusieurs mouvements de parade accomplis sur scène témoignent, en effet, de la prise de risque réelle des danseurs de lindy hop. Cela fait éclater la vitalité et la présence de ces corps, et renvoie ainsi, à travers le spectacle d'interprètes qui se mettent en danger¹, au présent d'une performance passée². On passe, d'un seul coup, dans une autre

¹ La mise en danger de l'artiste, qui découle de son engagement total est une des caractéristiques de la performance. Voir Josette Féral, « Entre performance et théâtralité : le théâtre performatif », *Théâtre / Public*, n° 190, 2008, p. 31.

² Le ballet aquatique, qui survient avant ce numéro d'improvisation, mobilise déjà une troupe de danseuses, mais cette séquence se déroule dans l'espace du film, sous le regard des autres personnages, et surtout elle donne lieu, comme nous l'avons dit, à des trucages cinématographiques. Autrement dit, les danseuses ont des corps de cinéma, et le spectateur n'est pas renvoyé comme ici au présent d'une performance.

dimension, dans la mesure où la parenthèse à l'intérieur du film donne à voir le présent d'une véritable performance, sans trucage cinématographique. Ce ne sont pas des filets tendus hors cadre qui font la parade, mais des danseurs dans le cadre.

La séquence jazz introduit donc ainsi une coupure sémiotique radicale dans le film, qui oppose les corps des acteurs du film à ceux des danseurs, et avec eux des instrumentistes. Ceci est particulièrement frappant dans *Hellzapoppin*, qui se présente comme un film sur un film sur le musical *Hellzapoppin*¹, et où les personnages sont toujours des personnages cinématographiques, des corps sans épaisseur, pour reprendre la terminologie d'Artaud², des corps de cinéma façon dessin animé, qui peuvent changer de paire de jambes, devenir invisibles, ou encore se faire cribler de balles sans avoir le moindre mal, sinon celui d'être transformé en passoire, ce qui n'est pas pratique pour boire³ !... La séquence d'improvisation jazz, dans sa clandestinité, fonctionne donc sur un mode parfaitement étranger au reste du film, puisque les danseurs ont, eux, une indéniable matérialité corporelle. Les corps ne se réduisent plus à une image, ils ne semblent plus tout droit sortis d'un dessin animé, mais peuvent tomber et se faire mal. Ce sont des corps fragiles de performeurs – ce qui contribue aussi à faire d'eux des corps virtuoses.

Coupée du système dramaturgique général, la séquence d'improvisation bouleverse donc les codes du film. Les interprètes noirs percent l'écran : ils sortent de l'image, au sens où, en accomplissant un numéro virtuose, ils font apparaître un autre système sémiotique.

¹ Comme beaucoup de comédies musicales, *Hellzapoppin* est, en effet, l'adaptation d'un *musical*, qui fit un succès considérable à Broadway de 1938 à 1941.

² Antonin Artaud, « Réponse à une enquête sur les tendances du cinéma » [parue dans *Ciné-rythme*, n°3, 15 février 1933], *Oeuvres*, Quarto Gallimard, 2004, p. 379.

³ Il s'agit là de l'ultime gag du film.

Une séquence à part qui irradie sur tout le film

La fin du morceau réinsère pourtant les danseurs et les instrumentistes dans le film, c'est-à-dire les renvoie à l'invisible : applaudis par les protagonistes masculins qui les regardaient, ils s'envient et disparaissent. À jamais. Faut-il en conclure que cette parenthèse derrière le rideau, qu'est l'improvisation, constitue une coupure radicale au sein du film ? Même si on a affaire à un numéro rendu extraordinaire par le fait précisément qu'il se détache du reste, le spectateur n'a pourtant pas le sentiment d'une coupure ni d'une rupture. Et ceci n'est pas dû au mince truchement du regard des protagonistes, qui rattache ponctuellement et superficiellement la séquence au reste du film. Il convient donc de se demander encore comment cette séquence s'intègre malgré tout au sein du film.

Premièrement, *Hellzapoppin* se caractérise par un goût prononcé pour les incohérences, qui est posé dès le début du film. Une des toutes premières scènes montre ainsi le déplacement des deux acteurs vedette Chic Johnson et Ole Olsen accompagnés du réalisateur. Ils passent de studio en studio, de décor en décor, et changent de costumes systématiquement tous les deux (mais pas le réalisateur). La faible cohérence qui voudrait que seuls les acteurs changent – automatiquement, en changeant seulement d'espace ! – de tenue, est mise à mal par le fait qu'ils ne tournent pas et se contentent de développer une conversation en marchant tous les trois. De ce point de vue, l'insertion d'une séquence coupée du reste participe pleinement à cette incohérence joyeuse généralisée.

Mais il y a plus. Car la séquence musicale qui suit et qui clôture le film n'est autre qu'une revue musicale, donnée sur la scène, cette fois rideau ouvert. Or, pour des raisons fictionnelles liées à l'intrigue amoureuse principale, Chic et Ole s'ingénient à saboter le spectacle, et contraignent ainsi les musiciens et les danseurs à improviser. Bien sûr, il ne s'agit pas du même genre d'improvisation (on passe d'une performance filmée simplement, à un spectacle raté qui donne lieu à un montage visible), mais la proximité des deux séquences n'est pas anodine, car elle donne une force comique et une crédibilité aux improvisations finales. On pourrait reprendre une ancienne notion

dramaturgique, qui est celle de la vraisemblance, et dire que l'improvisation clandestine rend vraisemblable l'improvisation publique finale. La vraisemblance, en effet, ne renvoie pas à la réalité, mais à ce qu'un spectateur peut accepter au sein d'un code dramaturgique. En un sens, l'improvisation jazz fonctionne donc comme la répétition clandestine du show final – une répétition qui viserait à préparer l'adhésion du public.

On retrouve effectivement dans le spectacle final des éléments de la séquence jazz, à commencer par le fait qu'on filme des instrumentistes et aussi des instruments seuls, avant qu'on en joue. À ceci près que le suspense produit n'est alors pas celui de l'improvisation, mais du sabotage : on remplace un archet par une scie ou on met de l'eau dans un accordéon... et le spectateur attend avec délices le moment où un musicien va s'emparer de ces instruments, et provoquer la catastrophe annoncée. Bien plus, on voit même l'actrice Martha Raye, une protagoniste du film, danser avec le chef d'orchestre en reproduisant des gestes chorégraphiques des danseurs noirs.

Ce moment de liberté musicale et dramaturgique que constituait l'improvisation jazz n'est donc pas confiné à une parenthèse, il déborde sur toute la fin du film, et participe à sa réussite. Bien plus, il irradie sur l'ensemble du film et participe à un mouvement récurrent, propre au *nonsense*, qui consiste à pousser jusqu'au bout une logique proposée, et qui est aussi celui de la vraisemblance. C'est le cas de l'exemple célèbre de l'indien au bord de la piscine. Parce que le projectionniste, le cousin Louis, a des soucis amoureux en cabine, Chic et Ole se retrouvent soudain projetés dans un western, en plein milieu d'une attaque d'Indiens. Leur présence dans un autre film se fait en superposant deux images, et donne donc lieu à un montage clairement repérable. Un peu plus tard, le cousin ayant réglé ses problèmes en cabine en ligotant son amoureuse avec des pellicules, Chic et Ole se retrouvent de nouveau dans le bon film, au bord de la piscine. Le film reprend donc son cours, quand arrive soudain un chef indien sur son cheval ! Non seulement, le gag a été poussé jusqu'au bout, en inversant les

situations (c'est maintenant l'indien qui doit retrouver son film, et il faut lui indiquer la direction...), mais il se fabrique maintenant sans superposition d'images. Ce qui rajoute de la vraisemblance à la scène précédente. Un phénomène de ce genre, mais à l'envers, se produit avec la séquence jazz, qui rend vraisemblables les jeux d'improvisation du show final. Plus largement, cette logique propre au *nonsense*, que la séquence jazz contribue également à construire, valide donc l'esthétique générale de ce film, où, comme le dit la chanson finale, « on peut s'attendre à tout (surtout au pire) » !

L'improvisation jazz constitue donc bien une coupure dramaturgique avec le reste de la comédie musicale *Hellzapoppin*. Mais c'est par là même qu'elle trouve sa place au sein du film, en produisant de la vraisemblance, c'est-à-dire du *nonsense*. C'est pourquoi le spectateur n'a pas le sentiment d'une rupture. Parce que, même si elle ne comporte aucun gag, cette séquence virtuose ne se contente pas de bouleverser les codes dramaturgiques du film ; en donnant à voir une performance musicale et chorégraphique qui se place dans un autre système sémiotique, elle exerce une influence essentielle sur l'ensemble du film, en particulier sur son final, qui constitue le morceau le plus drôle de la comédie. Elle sort du cadre, dans un double mouvement de fantaisie et de liberté (elle se déroule dans un cadre autre, pour ensuite en déborder) et participe, de façon clandestine, dans une forme de marronnage¹ dramaturgique, à la production du rire.

Pierre LETESSIER

¹ Sur cette notion de marronnage, voir ci-après « Esthétique jazz, pied de nez... ».

Quand les Belles de jazz se font la belle !



Fanny Le Guen

L'improvisation est une composante essentielle de l'esthétique jazz du théâtre noir américain du milieu du siècle dernier. Les auteurs américains ont ainsi renouvelé les techniques dramatiques et construit un art indépendant de la création dictée par l'héritage occidental. Si Koffi Kwahulé s'inscrit dans cette lignée, son théâtre présente une forme d'improvisation particulière, qui s'exprime dans l'espace tridimensionnel que libère l'architecture originale de la page¹. Ces espaces où la langue se joue du dialogue semblent proposer une musicalité et un rythme qui sur scène doivent conduire à envisager tout un potentiel performatif, à la limite du chorégraphique et du musical. Cette dimension visuelle et plastique du texte constitue alors une invitation à l'improvisation scénique, qui suspend le cours des choses et permet aux personnages d'échapper au moins momentanément à la violence des mots, à l'hyperdramaticité des dialogues. Cela vaut tout particulièrement pour ces personnages féminins, figures hérétiques que nous appelons « Belles de jazz ».

¹ Sur ces jeux d'architecture du texte de Kwahulé, voir dans ce volume la citation de deux pages de *Jaz* dans « Le jazz comme modèle d'écriture dramatique » de Sylvie Chalaye.

Les principales réactions critiques qu'a pu susciter ce théâtre concernent précisément le sort des personnages féminins, la violence qui les frappe. Certaines spectatrices ou lectrices en particulier ont pu trouver des scènes insoutenables et exprimer un rejet catégorique et outré. Mes recherches m'ont amenée à chercher des explications à ces difficultés de réception. Pourquoi créer ces personnages féminins pluriels, insaisissables et inattendus, au corps surdéterminé, point de mire d'une violence érotique et sacrificielle ? Comment s'explique l'impudeur de certains tableaux ou la grivoiserie de certaines situations textuelles ? De manière plus provocante, il s'agissait de répondre à ceux et celles qui accusent parfois Koffi Kwahulé d'être un auteur machiste voire de faire l'apologie de la violence. Si le risque de s'échouer sur une interprétation masochiste est à prendre en compte, le théâtre de Kwahulé comme le jazz ou le théâtre noir américain ont surtout une préoccupation commune : résister à l'uniformité esthétique et politique, proposer une dramaturgie ou une musique libérée des codes traditionnels vécus comme de nouvelles chaînes.

Dans cette optique, ce sont les personnages de femmes de ce théâtre qui permettent le mieux de cerner la résistance en jeu. Jaz, Bintou, El Mona, P'tite-Souillure, Baby Mo, l'intervenante de *Misterioso-119* et Nema sont des figures paradoxales. C'est pourquoi elles sont des *Belles de jazz*. En effet, cette expression synthétise l'ambiguïté de ces figures d'anti-héroïnes tragiques. Comme les belles de nuit, ces fleurs surprenantes qui n'éclosent que la nuit, ou les prostituées de la Nouvelle-Orléans surnommées Jézabel, du nom d'une grande reine païenne, ou encore la célèbre chanteuse Billie Holiday, les figures kwahuléennes subliment le tragique par leur mouvement et leur chant. Elles décrivent une allégorie, fraternelle de la rhétorique du blues initiée par le théâtre noir américain, qui réside dans leur capacité à savoir reconnaître le désir et à savoir improviser le monde. Dans ces textes, si les mots portent une poétique rythmique, musicale et chorale proche de celle du jazz¹, il semble que l'architec-

¹ Voir Virginie Soubrier, *Le théâtre de Koffi Kwahulé. L'utopie d'une écriture-jazz*, Rodopi / Brill, Amsterdam / New York, 2014.

ture textuelle, si particulière dans certaines scènes, soit le seul véritable espace d'expression libre ou d'improvisation que peuvent investir ces figures traumatisées. Les silences, les blancs ou les effets typographiques, dessinant parfois des ombres surprenantes, rappellent aux metteurs en scène que les mots ne sont pas les seuls à entrer dans le jeu. Les espaces libérés affirment la nécessité de proposer sur scène une histoire qui n'est plus seulement celle racontée, et créent des espaces de résistance à la violence des discours. C'est donc à travers leur corps et leur voix qui peuvent se faire cris, chants ou danses dans les failles graphiques des textes que les femmes résistent et qu'elles se libèrent des enclos, qu'ils soient sexuels, religieux, zoographiques ou communautaires. Ces improvisations, portées par ces dessins textuels, brisent les lignes traditionnelles du drame. Car le seul sujet des pièces, qu'il soit le viol ou l'inceste, ne peut expliquer les réserves, peut-être plus virulentes il y a une dizaine d'années, sur ce théâtre. Techniquement, les références à la musique, au jazz notamment, et tous les effets d'inter-textes mènent à la perversion des circuits de réception classique – d'où le désarroi d'une partie du public. L'impulsion jazz du théâtre de Koffi Kwahulé devient un souffle postdramatique qui entraîne la pulvérisation des codes textuels et demande l'implication de moyens inter-artistiques et performatifs. Les théâtres proches des formes improvisées suggèrent de penser l'espace scénique comme le lieu d'une dramaturgie qui joue avec les codes dramatiques et scéniques conventionnels.

Ce fut d'abord la réflexion des artistes noirs américains entre 1950 et 1970. Le théâtre noir, appelé militant ou « de l'expérience » selon les courants, recherche les moyens d'inventer un théâtre différent de la culture officielle. Indissociable de la politique de cette époque, ce théâtre revendicatif voire vindicatif a élaboré des outils pour exprimer l'expérience singulière du « peuple du blues ». La dramaturgie du théâtre noir se construit autour de la personnalité du chanteur de blues et de la musique jazz en tant que dimensions émancipées des théories musicales blanches. Dès 1982, Geneviève Fabre explique que « cette expérience théâtrale aux États-Unis peut être envisagée dans un cadre plus vaste : celui de l'ensemble des

théâtres de la diaspora noire¹ ». Le théâtre noir forme une œuvre collective, avec des nuances évidemment mais, pour résumer, les auteurs Paul Carter Harrison, Ed Bullins ou Melvin Van Peebles, qui peut être considéré comme le meneur, veulent conserver leurs origines pré-esclavagistes et renient les modèles des oppresseurs, notamment le modèle religieux judéo-chrétien et le modèle aristotélicien, pour une forme esthétique plus proche du culte dionysiaque et du vaudou. La tragédie et la catharsis sont refusées au profit du principe de la jouissance émotionnelle. De nombreuses similitudes rapprochent l'œuvre de Koffi Kwahulé de ce théâtre : les problématiques sociales et politiques à travers l'aspect racial et surtout, les procédés dramaturgiques. L'hypothèse est qu'ils sont ceux valorisés par les théâtres de la diaspora noire pour personnifier l'« allégorie-en-jazz » lorsqu'elle est revendiquée, comme chez Koffi Kwahulé. Dans la rhétorique du jazz, la polyphonie à travers les arrangements rythmiques, répétitions et variations, et notamment la structure « d'appel et réponse » est déterminante. C'est un modèle issu du continent africain qui est repris dans les camps de travail puis par la musique liturgique et, dans les années 30, les *gospels songs*. C'est un échange basé sur l'appel du meneur et la réponse du groupe. Dans les camps, ce fut un appel à l'insoumission. Dans les églises, cette organisation permettait l'organisation de formes très structurées tels que des cultes ritualisés voire des cérémonies de possession ou de guérison secrètes. Dans le blues, le chanteur solitaire répond à lui-même, et dans l'orchestre de jazz, le meneur écoute et donne des pistes pour stimuler la réponse du reste du groupe. Le meneur dans la tradition du « décepteur / oppresseur » de la littérature orale, proche du Trickster américain et du Marron antillais correspond à la voix rhapsodique et musicale que l'on retrouve dans la troisième voix de la pièce *Jaz*, dans la mélodie de la joueuse de violoncelle de *Misterioso-119*, dans le texte-chant du masque Calao dans *P'tite-Souillure*, ou encore à travers l'absence des pères dans *Bintou* et dans *La Mélancolie des Barbares*. C'est aussi la tradition du toast et du chant

¹ Genviève Fabre, *Le Théâtre noir aux États-Unis*, Paris, CNRS, 1982, p. 11.

du blues solitaire, avec les monologues de *Jaz* et ceux de *Misterioso-119*. Le principe des *dozens*, ce jeu cathartique venu des ghettos qui est élaboré à partir d'échanges et d'insultes et qui doit conduire à l'aveu, est aussi stigmatique de ce théâtre. On retrouve cette même dimension dans les premières lignes de *Big Shoot*, ou dans les dialogues de Bintou et sa tante, de P'tite-Souillure et sa mère, de Baby Mo, Nema et leur mari ou dans le niveau de langue des dialogues de *Misterioso-119*. Le rythme des tambours a aussi une connotation forte. L'auteur espère que les échanges d'insultes finissent par ressembler à des percussions. Ce sont aussi les effets de ritualisation, de transe hallucinatoire et, enfin, la philosophie de Jankeins Jahn théorisée pour le théâtre par Paul Carter Harrison dans la préface «*Kuntu Drama*», dans *The Drama Of Nommo*¹. Les titres retiennent deux principes du philosophe humaniste, aussi importants chez Koffi Kwahulé, celui de la force modale – *kuntu* – et celui de l'acte de création – *nommo*.

Par ailleurs, les outils créés par la littérature interartille dans le domaine musico-littéraire sont aussi exploitables dans le domaine théâtral. Ils permettent d'abord d'identifier les fonctions et les enjeux scéniques des musiques de scène, telles que décrites par Catherine Steinegger, selon leur mode de référenciation². Une musique illustrative ou chorégraphique n'a donc pas le même enjeu dramatique et scénique. Dans *Cette Vieille magie noire*, un texte central dans l'œuvre de Koffi Kwahulé, car pour la première fois on lui fait remarquer la parenté avec le jazz, l'auteur est très précis dans ses didascalies. Un quartette de jazz et une chanteuse font même partie des personnages. La scène du Shadow-boxing est l'une des plus intéressantes. Aux fonctions chorégraphiques, elle combine le chant, la danse et la musique. Elle intervient cinq fois de suite, comme un leitmotiv et comme un thème musical obsessionnel sur lequel les acteurs-performeurs peuvent laisser aller leur spontanéité. Dans les

¹ Paul Carter Harrison, *The Drama of Nommo*, Grove Press, 1973.

² Catherine Steinegger, *Pierre Boulez et le théâtre de la compagnie Renaud-Barrault à Patrice Chéreau*, Wavre, Mardaga, 2012.

textes suivants, le jazz s'exprime davantage à travers une poétique rythmique chorale. Plus proche du *free jazz*, l'écriture en oubliant les références musicales et en n'identifiant plus les personnages augmente les possibilités d'improvisation. Le dictionnaire du jazz définit l'improvisation comme « refus et volonté d'oubli du standard »¹. Pour l'auteur, il s'agit désormais de donner la sensation de l'improvisé, à la manière des techniques cinématographiques. Ainsi, le découpage des scènes, les effets de scansion poétique, de propriétés musicales des mots, de phénomènes intonatoires, de phrases itératives, ou encore, de marges, d'alinéas, de retraits, de justifications typographiques différentes vont « animer la page » dessinant presque un scénario. Ce système polyphonique conduit à cette distanciation qu'incarne le mot relativement valise d'« improvisation ». Les jeux autour des pavés typographiques, donc des blancs et des silences, sont aussi plus soutenus au fil des pièces. Ils rejoignent « la dialectique du silence et de la musique » du compositeur Thelonious Monk. Cette notion, explique Jacques Réda, « accorde au silence une valeur dynamique puissante, presque au point de nous conduire à une sorte de renversement² ». L'organisation des silences est une architecture interne cohérente qui comme chez Monk « pourrait bien être un refus d'admettre que la musique ne soit pas tout³ », donc qu'au théâtre les mots ne soient pas tout.

Ainsi, les corps-champs de bataille des figures féminines sur lesquels se projette la violence des mots et des images, en corps-écran symbolique, expriment l'ambition de ce théâtre engagé. Certains passages décrivent la force de leur énergie, qui, comme celle de la voix de Billie Holliday, renverse la tragédie de leur situation. Les différentes formes d'incantation dessinées sur la page par l'écriture décrivent un espace possible de résistance des corps face au silence des absents et aux discours figés. Dans la plupart des pièces, on

¹ André Clergeat, Jean-Louis Comolli et Philippe Carles, *Dictionnaire du jazz*, Robert Laffont, 1994, p. 86.

² Jacques Réda, *L'Improviste, une lecture du jazz*, Paris, Gallimard, 1980, p. 132.

³ « Le ressort de l'opiniâtré qu'on a reconnue à Monk pourrait bien être un refus d'admettre que la musique ne soit pas tout », *ibid.*, p. 132-133.

observe une sorte d'envolée, symbolique d'une mise en transe libératrice des figures discriminées. Ce sont à ces endroits que les *Belles de jazz* se font la belle car cette spontanéité libérée des représentations dont elles sont victimes ne peut se faire que dans les espaces tridimensionnels que libère l'architecture originale des pages. Dans ces espaces, la langue casse l'action dramatique et propose une musicalité et un rythme qui, sur scène, doivent conduire à envisager tout un potentiel performatif, chorégraphique ou musical. Les figures hérétiques, à travers la texture des voix et l'engagement de leur corps, apportent ainsi des effets de féminité à l'écriture. La jouissance féminine agit comme une esthétique subversive et collective¹. Comme les antiques ménades dionysiaques, les figures féminines expriment à travers leur corps, en réponse à la violence des civilisations modernes, l'esprit d'une transe-en-danse morale basée sur une attitude hérétique, c'est-à-dire non conforme aux dogmes phallocrates. Ce refus du poids de la tragédie et cet appel au dionysiaque, ainsi que l'esprit de performance théâtrale les situent, comme les performeuses des années 1970, dans un espace de résistance, non de victimisation.

Fanny LE GUEN

¹ Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse*, Paris, L'Arc, 1975. Rééd. : Paris, Galilée, 2010.



Esthétique jazz, pied de nez et escamotage dans les expressions scéniques et plastiques des diasporas afro-descendantes



Sylvie Chalaye

Rien dans les mains, rien dans les poches... sur la plantation au nez et à la barbe du maître, l'improvisation est la condition même du salut de toute création. Pour l'esclave, créer c'est convoquer l'instant, sans laisser de traces. Ce marronnage¹ créateur qui sera au cœur même de l'esprit du jazz se retrouve dans les expressions contemporaines des diasporas afro-descendantes, comme si elles étaient toujours confrontées à la même nécessité de s'inventer un territoire. Ce que nous voudrions montrer, c'est que cette approche artistique ne concerne pas que la musique, mais que des dramaturges,

¹ Hérité de l'esclave marron qui échappe à la plantation et s'enfonce dans la forêt pour y reconstruire sa liberté et retrouver ses racines pourtant définitivement perdues, car il ne rejoindra jamais la terre des origines, le marronnage est une attitude créatrice de salut qu'Edouard Glissant a largement remise en lumière et qui consiste à se créer un espace d'invention en territoire dominé, autrement dit là où toutes les apparences laissent à penser qu'il n'y a pas d'espace. C'est-à-dire reconstruire son royaume au-dessus du vide en acceptant l'instabilité des fondations devenues « racines aériennes ». Mais on parle aussi de « petit marronnage » pour évoquer les ruses de l'esclave qui se joue du maître et des faux semblants. Spectacles et jeux scéniques et musicaux sur la plantation en sont l'expression créative la plus vibrante dans laquelle l'attitude jazz trouve ses origines. Voir Sylvie Chalaye : « D'un marronnage à l'autre », in *L'Autre corps. Le corps marron des théâtres afro-contemporains*, L'Entretemps, 2016 ; « Corps diasporiques et voix chorales des théâtres marrons », *Revue d'Études Françaises*, n°86, 2013, pp. 219-227 ; Le Théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage, *Africultures* n°86, 2011.

chorégraphes et plasticiens afro-descendants en Europe comme aux États-Unis abordent la création dans un rapport d'escamotage à l'espace dominé. Ils travaillent à habiter les interstices du temps et de l'espace.

À partir de l'analyse comparée de créations plastiques, dramatiques et chorégraphiques nous allons tenter d'identifier les jeux d'improvisation et d'escamotage qui nourrissent ce que nous appelons « l'esthétique jazz » de ces pratiques artistiques diasporiques. Nous nous proposons d'interroger notamment ce que ce geste d'improvisation engage au plan ontologique.

L'improvisation du jazz n'est pas un simple refus de l'écriture musicale ou un manque de technique préalable. Elle ne se situe pas dans le faire ou le savoir-faire, elle ne relève pas d'un rapport à la connaissance, elle n'a rien à voir avec ce talent où l'a ravalée le jugement occidental considérant qu'improviser est un pis-aller au manque de préparation, tandis que la paresse en serait le corolaire.

L'improvisation du jazz est d'un autre ordre, elle est liée, à l'origine, à la condition de l'esclavage et à l'urgence, à l'interdit, au rapport de domination et de désappropriation également. C'est pourquoi ce que le regard occidental identifie comme de l'improvisation dans le jazz est bien plutôt, selon nous, de *l'escamotage*, un rapport à la musique qui fonctionne comme prestidigitation, une forme de magie qui relève d'une construction technique et qui est motivée par la nécessité de se sauver. Autrement dit cette fameuse « vieille magie noire » détournée par les *jazzmen*.

Improviser dans le contexte de l'esclavage puis de la ségrégation aux États-Unis, c'est voler de l'espace et du temps. C'est pourquoi l'improvisation de l'esclave est toujours un pied de nez au maître. Comme l'explique Bernard Rémy dans « *Territoires rythmiques* » :

La prodigieuse capacité d'invention du jazz, invention noire américaine du vingtième siècle née dans un contexte dont on connaît la violence, provient peut-être de l'une des caractéristiques de la tradition musicale africaine qui devint aux États-Unis une manière de vivre. Il s'agit de cette autre idée de l'Histoire, cette idée de continuum sans commencement ni fin qui donna aux Noirs américains un sol pour tenir, un sol pour créer sans limite, en ignorant le délai. Les Noirs d'Amérique du Nord manquèrent

d'abord d'espace et de temps. Mais ils prirent appui sur ce manque pour déployer leur territoire par la poussée renouvelée des rythmes, tout en étant toujours exposés à la précarité. De là le fait de ne pas développer une invention, d'aller d'innovation en innovation [...]. Ce manque de territoire, ces territoires précaires, susciteront chez les Noirs un art de la concision, du court-circuit, de l'ellipse¹.

Les artistes dramaturges, plasticiens, chorégraphes afro-descendants dont nous allons mettre l'œuvre en lumière rendent grâce à cette dynamique de l'escamotage et du pied de nez, jeu de trompe l'œil, tour de passe-passe qui est au cœur même de l'énergie qui sous-tend leur création. Faire sortir l'œuvre du chapeau, créer de la profondeur, de l'infini, dans l'espace limité et improbable, autrement dit, l'absence même d'espace : les trois marches de bois, pour tout théâtre, avec les-quelles le danseur de claquettes Bill Robinson allait de ville en ville.

Deux dramaturges d'abord, Kossi Efoui, écrivain d'origine togolaise, qui se réfère explicitement au blues et Koffi Kwahulé, écrivain d'origine ivoirienne, dont l'œuvre est intimement liée au jazz. Du côté des arts visuels, nous aborderons Kara Walker, plasticienne africaine américaine dont le travail plastique exploite la pratique et le dispositif de la silhouette découpée dans des fresques monumentales grandeur nature qui plongent les spectateurs dans un dispositif circulaire et théâtral de lanterne magique et Alexis Peskine, plasticien français, longtemps expatrié aux États-Unis qui travaille sur les photographies dont il redessine l'effet de relief à partir de clous, de neuf tailles de têtes différentes, plantés par milliers dans les photos. Ce qui donne à ses créations un aspect tridimensionnel. En décembre 2010, le travail de Peskine a été particulièrement remarqué durant le troisième Festival Mondial des Arts Nègres. Il puise son inspiration de son grand-père paternel, un ingénieur rescapé d'un camp de concentration allemand, de son grand-père maternel, un ébéniste qui a vécu dans les favelas de Salvador de Bahia au Brésil, et du mariage de son père franco-russe et de sa mère afro-brésilienne. Bintou Dembélé est une chorégraphe d'origine sénégalaise, qui vient du hip hop et qui travaille actuellement sur les exhibitions. Une de ses dernières

¹ Bernard Rémy, «Territoires rythmiques», in Gilles Mouëlic (dir.), *Création occidentale : l'empreinte africaine*, *Aficultures*, n°52, novembre 2002, p. 33.

créations est *Z.H.*, une traversée de l'esclavage jusqu'aux banlieues, « du sauvage au sauvageon » comme elle dit elle-même, en passant par la Vénus Hottentote, jusqu'aux Zoos Humains. Elle développe un langage chorégraphique alliant les différentes techniques des danses hip hop aux danses d'inspiration africaine et urbaine. Elle se spécialise en break-dance, toprock, house dance et new-style et s'intéresse également au krump, notamment pour *S/t/r/a/t/e/s*, une autre de ses pièces chorégraphiques.

Le territoire dérobé

L'escamotage est donc d'abord une affaire de territoire volé, d'espace dérobé, au sens où on parle de porte dérobée, d'espace à inventer partout, un espace à improviser au-dessus du vide, du trou. C'est précisément la posture du danseur de claquettes, créer un espace rythmique qui s'ouvre et qui se ferme, une boutonnière, à partir d'une simple brèche. Et cet espace est justement celui de la création. L'espace du plateau, ou de la page blanche, l'espace où quelque chose va pouvoir advenir. C'est la scène improvisée sur un bout de trottoir.

Toute la démarche créatrice et l'engagement esthétique de Kossi Efoui se retrouvent dans cette contrainte, cette exigence qui consiste, selon lui à « apprendre à dégager un espace de liberté incroyable dans un mouchoir de poche¹ », et c'est précisément la dynamique même du marronnage qui anime sa création et l'esprit du TTT (Théâtre Tout Terrain) que pratique Kossi Efoui avec Nicolas Saelens et le Théâtre inutile.

De son côté, Koffi Kwahulé revendique lui *la marge*, un espace où il y a encore justement à écrire. Dans un entretien où il définit ce qu'il appelle la « conscience diasporique », il l'aborde comme l'espace essentiel de la création : « Il s'agit de créer un autre espace culturel et spirituel dans l'espace où l'on est, et qui n'est pas la

¹ Entretien de Sylvie Chalaye avec Kossi Efoui, in *Le Syndrome Frankenstein*, Théâtrales, Paris, 2004, p. 34-35.

reconstruction nostalgique de l'espace d'où l'on vient. Une conscience diasporique est par conséquent une marge, une marge où quelque chose d'autre enfin peut naître. Un lieu inédit. »¹ Même revendication d'un espace identitaire immatériel choisi pour la danseuse Bintou Dembelé, qui, elle, face aux exclusions, définit le hip hop comme son territoire d'appartenance. « D'origine hip hop, plus que d'origine sénégalaise », c'est ainsi qu'elle préfère se définir.

Alexis Peskine, quant à lui, crée à partir d'œuvres photographiques, dans lesquelles il ouvre une boutonnière, il trouve un espace de création dans ce qui reste, dans l'interstice. Il crée sur l'ombre, le contraste photographique. Enfin, Kara Walker choisit, elle, délibérément le négatif photographique, la doublure, l'envers... en travaillant sur les ombres projetées, sur l'espace de la nuit comme l'explique très bien Rémi Astruc dans un article intitulé « Kara Walker, mémoires de l'esclavage en noir et blanc² ». Elle crée dans l'ombre au sens propre et invente du mystère à l'intérieur même de la silhouette, dans le double fond de la silhouette, d'où les effets de chimère et de monstruosité.

Fulgurance et éblouissement

L'escamotage, c'est ensuite une affaire de temps, d'instantané même, d'entre-temps, d'entre-deux : improviser, c'est éviter toute trace, tout enregistrement, rien avant, rien après. Rien d'arrêté, rien de fixé. Il s'agit ainsi de créer tout en acceptant la disparition pour empêcher tout enfermement dans une identité close, toute assignation identitaire, tout enclos. Il y a dans l'improvisation jazz la recherche d'une fulgurance, d'un éblouissement : « *Pas vu pas pris !* » La tension apparition-disparition est intrinsèque à la dynamique du jazz

¹ Sylvie Chalaye, « Immigration et conscience diasporique », entretien avec Koffi Kwahulé, in Christine Eyené (dir.), *Diaspora : identité plurielle*, *Africultures*, n°72, 2005, p. 160.

² Rémi Astruc, « Mémoires de l'esclavage en noir et blanc », *Raison-publique.fr*, 13 février 2014, <<http://www.raison-publique.fr/article672.html>>

et à sa présence scénique musicale et chorégraphique. On parlait au début d'ailleurs de danse-éclair à propos des claquettes.

Jouer sur l'apparaître-disparaître, c'est accepter la perte et garder confiance dans la capacité de reconstruction. Il s'agit bien là d'un rapport au temps qui privilégie le devenir et a renoncé à retenir quoi que ce soit : rien fixer, rien arrêter, privilégier la vie, rechercher avant tout la vibration dans l'instant et la suspension, la légèreté.

Cette démarche a à voir avec ce que le philosophe Georges Didi-Huberman appelle « la survivance des lucioles¹ ». Il emprunte la notion à Pasolini qui voyait dans les lucioles, les petites lumières du fond de l'enfer chez Dante, une résistance au soleil des feux de la rampe. Jouer sur l'apparaître-disparaître, c'est rechercher la lumière des lucioles, et une esthétique de l'intermittence, du clignotement, du tremblement pour reprendre Edouard Glissant. On pourrait donc parler d'une *esthétique des lucioles*. Et cette poétique a une portée politique de résistance contre les feux du pouvoir.

On retrouve chez Kara Walker la fulgurance dans la pratique du découpage des silhouettes en un seul coup de ciseau, mais il y a aussi la lumière et le clignotement dans le dispositif du cyclorama qui crée du mouvement, un effet de lanterne magique. Le jeu d'apparition-disparition est également au cœur même du dispositif d'illusion qu'utilise Alexis Peskine. Les milliers de têtes de clous qui reflètent la lumière et soulignent les ombres de manière différente selon le point de vue du spectateur semblent animer les photographies d'un clignotement. Cette dimension rejoint au plan dramatique le travail de réécriture chez Kossi Efoui, dont les textes sont en constante mutation et se veulent instables. C'est encore tout le travail hip hop sur la vitesse et la lumière dans l'esthétique chorégraphique de Bintou Dembélé.

¹ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.

Improviser l'humain

Quel est l'enjeu de l'escamotage ? Le corps bien sûr comme dans les tours de magie des films de Méliès. Sauf qu'il ne s'agit pas de le faire disparaître, mais au contraire réapparaître. L'œuvre improvise le corps, reconstitue la silhouette, reconstruit les contours de l'humain... Le corps démantelé, diffracté, décomposé se reconstruit en une ombre projetée, un fantôme, un ectoplasme, une figure... ce corps est toujours marqué par l'éclatement, mais les éléments se tiennent dans l'instant de la création, une reconstruction fragile éphémère, instantanée, un corps qui apparaît et qui disparaît. C'est le corps-éclair du danseur de claquettes qui se dresse et résonne et se retrouve comme suspendu en l'air, comme dans les photos des Nicholas Brothers.

Le corps se rematérialise par la création, autrement dit *dans l'œuvre, grâce à l'œuvre*. Le phénomène prend la forme dramaturgique de la reconstruction salvatrice de *Jaz* dans la pièce éponyme de Kwahulé, ou la forme scénique de l'ectoplasme qui naît sur le plateau d'*Oublie !* de Kossi Efoui, ou encore celle des ossements en vrac du début d'*En guise de divertissement* qui prennent peu à peu forme humaine. L'esthétique marionnettique du théâtre de Kossi Efoui est au cœur de cet enjeu. Mais on retrouve l'effet de rematérialisation dans ces corps en morceaux dont l'ombre projetée fixe et redessine les contours chez Kara Walker, ou encore les états de corps sur lesquels travaillent les danseurs chez Bintou Dembélé, et bien sûr la fragmentation en milliers de clous qui diffractent la lumière dans le travail d'Alexis Peskine et « pixelisent » les images.

Dramaturges et plasticiens jouent avec l'illusion du prestidigitateur, le subliminal, le rêve... Cette figure fantomale, c'est *l'improviste* dont parle Virginie Soubrier à propos de l'œuvre de Kwahulé¹ et dont le personnage le plus emblématique est peut-être Ikédia dans *P'tite-Souillure*. Ikédia semble en effet un courant d'air, une hallucination,

¹ Virginie Soubrier, « Vers une fraternité mystique universelle : *l'improviste* de Koffi Kwahulé, in *Fratries Kwahulé : scène contemporaine chœur à corps*, sous la direction de Sylvie Chalaye et Virginie Soubrier, *Africultures*, n°77-88, 2009, p.191-201.

dont P'tite-Souillure avoue l'invention : « Ikédia c'est du vent que je fais souffler dans vos crânes. Du vent¹ ». Elle en fait même une création démiurgique :

Ikédia,
C'est moi qui l'ai inventé,
morceau d'os par morceau d'os,
tranche de chair par tranche de chair,
goutte de sang par goutte de sang,
puis à cela j'ai insufflé une étoile d'âme².

Or, Ikédia se présente comme le fils de la foudre, il porte une sacoche mystérieuse où se trouvent les ossements de son père, à qui il s'agit de donner une sépulture et qu'il est venu venger en mettant le feu à la maison. Dans *Le Masque boiteux*, un autre texte de Kwahulé, la femme noire couverte de cendre qui sort du wagon jaune, comme d'une malle mystérieuse de prestidigitateur, a tout de ces figures humaines qui hantent notre mémoire coloniale, telle la Vénus Hottentote.

Le tour de passe-passe qui joue à reconstruire l'humain au creux de ces créations scéniques et plastiques fonctionne comme levée de corps. L'œuvre se fait sépulture, mémorial, et le corps démembré et reconstitué devient offrande. Après la crucifixion et la levée de corps, il y a la mise en terre puis la résurrection et le dépassement, l'ascension. C'est le sens du travail d'Alexis Peskine, dont il dit lui-même que les clous qui traversent ses œuvres représentent la transcendance. « Tellement au dessus de la France », tel est le titre d'une figure de Vénus africaine comme en suspension. Les figures de ses planches sont en effet toujours en lévitation, jamais enracinées, comme les ombres de Kara Walker qui sont *enracées* comme des tâches, mais jamais *ancrées*, ou arrimées, elles semblent au contraire glisser sur le papier, tandis que le décor se liquéfie.

¹ Koffi Kwahulé, *P'tite-Souillure*, Paris, Théâtrales, 2000, p. 69.

² *Ibid.*

Ce sont ces subterfuges, tours de passe-passe et autres pieds de nez nécessaires au créateur pour inventer un espace d'expression inédit et réimproviser l'humain qui construisent au final l'esthétique jazz qui se déploie dans ces pratiques artistiques afro-descendantes.

Sylvie CHALAYE



Postface

When Marivaux Plays His Old Kazoo (dérives théoriques)¹



Yannick Séité

Approcher un domaine artistique à l'aide de catégories nées dans d'autres espaces esthétiques ou de pensée est souvent une entreprise risquée, au rendement heuristique incertain. Pour prendre un exemple typique, le mieux connu sans doute, celui du rythme, Henri Meschonnic a insisté toute sa vie sur le fait qu'« une définition unique du rythme pour la musique et pour le langage est intenable, parce que les unités dans l'une et dans l'autre sont incompatibles². » Mais le vieil André Spire nous avait dès longtemps mis en garde quant à l'approche des œuvres littéraires à l'aide de comparants musicaux, en insistant sur le fait que « des mots comme *cadence, modulation, dominante, résolution*, qui ont un sens précis dans le vocabulaire musical, appliqués à la langue *poétique*, prennent un sens vague, arbitraire, indéterminé, provoquent des confusions entre les divers éléments du rythme, entre les rythmes et les timbres,

¹ Certaines des propositions avancées dans ce texte ont été essayées pour la première fois dans le cadre du séminaire *Musique, littérature et sciences humaines. Regards croisés*, animé, durant l'année 2012, par Louis Delpech, Martin Guerpin et Fanny Gribensky à l'ENS, lors de la séance du 11 avril, partagée avec Laurent Cugny. Ce texte a également bénéficié des réactions des assistants de la conférence « Peut-on improviser en littérature ? » que j'ai prononcée le 16 avril 2014 au Nasher Museum de Duke University, à l'invitation d'Helen Solterer (Dept. of Romance Studies) et de Jacqueline Waeber (Music dept.). Que tous ces partenaires intellectuels soient ici remerciés.

² Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982, p. 122.

et causent même de véritables *contre-sens*¹. » Bref, faire jazzier le texte, swinguer les mots, chasser la syncope chez Sartre ou la *blue note* chez Jean Genet m'est difficile et c'est en dépit de cette réticence voire en faisant fond sur elle, que j'ai développé mes analyses dans le champ des études musico-littéraires.

À l'usage, deux notions s'avèrent, dans cet ordre, faire exception par leur force opératoire. Si elles permettent d'échapper aux analogies confusionnistes, si elles autorisent une pensée réciproque des arts entre eux, c'est parce que leurs manifestations dans l'un et l'autre des domaines artistiques qu'elles affectent — ici, donc, la musique et la littérature — demeurent comparables, *compatibles*, pour user du langage d'Henri Meschonnic. Qu'à distance de tout arbitraire, de toute indétermination, leur sens, pour difficile qu'il soit parfois à cerner, demeure stable quelle que soit la pratique artistique que l'on examine à leur lumière : il s'agit de la répétition d'une part et de cette improvisation autour de laquelle s'articulent les contributions du présent volume d'autre part. Seule la dernière m'occupera bien sûr dans ces pages.

Il ne s'agit pas, en isolant l'improvisation parmi les catégories se prêtant aux approches transémotiques, d'opérer une exception de circonstance, un geste d'amitié, de ménagement envers les éditeurs de ce livre. J'en veux pour preuve le colloque consacré à l'improvisation que j'ai organisé dès 2009 avec Alexandre Pierrepont, à l'Université Paris Diderot². Dans les actes de cette rencontre scientifique, si je me livrais à une critique de l'économie politique de l'improvisation, je ne mettais certes pas en cause la puissance des déplacements que l'emploi de cette notion autorise sitôt que, cessant de la cantonner à cette sphère musicale qui semble être son territoire d'élection, on considère les autres pratiques artistiques depuis le modèle qu'elle constitue.

¹ André Spire, *Plaisir poétique et plaisir musculaire. Essai sur l'évolution des techniques poétiques*, Paris, Librairie José Corti, 1986 (1949), p. 6.

² Alexandre Pierrepont, Yannick Séité (éd.), *L'Improvisation : ordres et désordres*, Textuel, n° 60, 2010.

La force heuristique de l'improvisation tient au fait qu'avant d'être une notion, une catégorie, l'improvisation est une pratique et que cette pratique n'est pas d'abord la propriété de l'esthétique mais d'une autre branche de la philosophie, la philosophie de l'action¹. Pourtant, comme le montre le récent ouvrage de Gilles Mouëllic *Improviser le cinéma*², elle autorise des questionnements originaux et constitue un levier efficace pour explorer des domaines artistiques variés à l'aide d'un outil qui, pour des raisons qu'il importera de démêler, quoiqu'il soit au travail dans à peu près toutes les pratiques artistiques, se voit toujours prioritairement attaché à la sphère musicale et, dans une moindre mesure, théâtrale.

Ce n'est pourtant pas à la pratique théâtrale, au jeu du comédien, que l'improvisation sera appliquée dans ces pages mais à l'écriture au sens étroit du terme, écriture narrative et non dramatique, comme en témoigne le corpus des auteurs qui seront sollicités : Fénelon, Marivaux, Diderot, Stendhal ou encore, mais sur un autre plan, Georges Perec. Même si l'œuvre dramatique de Marivaux a souvent été prise en charge, au XVIII^e siècle, par la troupe des Italiens dont les comédiens, y compris Lélio ou Silvia, maîtrisaient parfaitement la pratique de l'improvisation, le Marivaux dont il sera question ici n'est donc pas l'auteur de théâtre mais le romancier et plus encore le journaliste.

Fénelon, Marivaux, Diderot : en matière d'« esthétique(s) jazz », il apparaît immédiatement que choisir de faire jouer l'improvisation sur le terrain de la littérature classique c'est non seulement la déterritorialiser en l'arrachant au domaine musical mais c'est encore la « déjazzifier » tant il est vrai que sa pratique se trouve associée, de manière presque réflexe, avec un art musical des Africains Américains dont le développement a été largement postérieur aux siècles classiques... On comprend dès lors que le discours de ces pages sera essentiellement théorique et peut-être même métap-

¹ Voir l'étude pionnière de Jean-François de Raymond, *L'Improvisation, contribution à la philosophie de l'action*, Paris, Vrin, 1980.

² Crisnée, Yellow Now, 2011.

théorique dans la mesure où il prendra essentiellement pour objet des discours critiques.

Mais enfin, en dépit des apparences, l'afrocentrisme n'est pas si loin. Le Cygne de Cambrai — c'est ainsi que ses admirateurs nommaient Fénelon au XVII^e siècle — est en effet l'un des héros inattendus du livre de Martin Bernal, *Black Athena* :

Le roman le plus connu du début du dix-huitième siècle, le *Télémaque* de Fénelon, dont la première édition date de 1699, a pour héros un prince grec (Télémaque, fils d'Ulysse), mais il est plein de commentaires sur la richesse matérielle, sur la grande sagesse, la philosophie et la justice des Égyptiens. Ces qualités sont explicitement mises en opposition avec l'infériorité des Grecs, même si le pharaon Sésostris était censé avoir apprécié les Grecs et leur avoir généreusement accordé des lois¹.

Il est piquant de rapprocher ces lignes de celles que, dans les souvenirs qu'il consacre à Nancy Cunard, Raymond Michelet, son jeune compagnon de la fin des années 1920, dédie à leur commune élaboration de la fameuse anthologie *Negro*. Retirés en Dordogne, les deux amants appliquent leurs forces à l'élaboration de ce monument, à sa manière fondateur de ce qui ne saurait encore s'appeler les *Black Studies*. « Nous logions », note Michelet, « dans l'ancien prieuré où Fénelon, dit-on, avait écrit *Les Aventures de Télémaque*. 250 ans après, c'était un tout autre livre qui s'y faisait : Nancy écrit, traduit, adapte²... » En dépit de cette sympathique rencontre, on a compris que notre propos n'abordera la question du jazz que de biais et comme *in extremis*. Il s'agira davantage ici, montrant l'improvisation au travail, de commencer à donner un contenu au programme esquisonné dans l'article précédemment cité, programme qui rencontrait la description, par Georges Canguilhem, de ce que c'était que de « faire travailler un concept », soit « l'exporter hors de sa région d'origine, le prendre pour un modèle ou inversement lui chercher un modèle³ », etc.

¹ Martin Bernal, *Black Athena. Les racines afro-asiatiques de la civilisation classique*, trad. fr., Paris, PUF, 1996, tome 1, p. 210-211.

² Raymond Michelet, *Nancy Cunard, Brave Poet, indomitable rebel 1896-1965*, ed. by Hugh Ford, Philadelphia, Chilton Book Co., 1968, p. 129.

³ Georges Canguilhem, « Dialectique et philosophie du non chez Gaston Bachelard » (1963), repris dans *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Paris, Vrin, 2002, p. 206.

La liste des écrivains auxquels nous ferons allusion a été établie sur des bases fort pragmatiques, à partir des auteurs dont notre expérience de lecteur montre que la critique les désigne avec insistance comme des improvisateurs. La question posée, aussi simple qu'est complexe le dispositif élaboré pour y répondre, est la suivante : sont-ce les auteurs eux-mêmes qui emploient, pour décrire leur propre poétique, le verbe improviser et ses dérivés ? Si tel n'est pas le cas, quels concepts, quelles pratiques les critiques, les historiens de la littérature traduisent-ils par ces termes d'*improviser*, d'*improvisation* et autres ?

Ébauchons cette complexe enquête. S'agissant du plus ancien de nos auteurs, il ne saurait être question pour Fénelon d'approcher sa propre prose dans les mots de l'improvisation. Ce serait, du moins si l'on se réfère au *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau, un anachronisme flagrant. On découvre en effet dans cet ouvrage, paru chez la veuve Duchesne en 1768, l'entrée suivante :

IMPROVISER, v. n. : C'est faire et chanter impromptu des chansons, airs et paroles, qu'on accompagne communément d'une guitare ou autre pareil instrument. Il n'y a rien de plus commun en Italie que de voir deux masques se rencontrer, se défier, s'attaquer, se riposter ainsi par des couplets sur le même air, avec une vivacité de dialogue, de chant, d'accompagnement, dont il faut avoir été témoin pour la comprendre.

Le mot *improvisar* est purement italien ; mais, comme il se rapporte à la musique, j'ai été contraint de le franciser pour faire entendre ce qu'il signifie.

Hâtons-nous de moduler la revendication de paternité de ce grand néologue qu'est Rousseau. La consultation du *Trésor de la langue française informatisé* nous munit en effet des précisions étymologiques suivantes :

Étymol. et Hist. 1642 « chanter ou composer sans préparation » (Oudin *Fr.-Ital.*). Empr. à l'ital. *improvvisare* « *id.* » (dep. 1547, *La Gigantea* ds Batt.), dér. de *improvviso* « qui arrive de manière imprévue », empr. au lat. *imprōvisus* « *id.* », composé de *in-* et de *prōvisus*, part. passé de *prōvidere* « prévoir »¹.

¹ <http://www.cnrtl.fr/etymologie/improviser>, consulté le 12 décembre 2015.

De fait, dans ses *Recherches italiennes et françoises, ou Dictionnaire contenant outre les mots ordinaires, une quantité de proverbes et de phrases* [...], parues en 1640, le grand philologue Antoine Oudin produit le vaste paradigme des équivalents suivants :

Improveduto, impourveu.
Improvidamente, sans pourvoyance.
Improvidenza, impourvoyance.
Improvido, mal pourvoyant.
Improvisare, faire à l'impourveu.
all' improviso, à l'impourveu ; sur le champ.
all' Improvista, improvisamente, idem.
Improviste, mal pourveu.

Au final, c'est donc de manière légitime que Rousseau s'attribue l'introduction *d'improviser* dans la langue française : avant lui, pas de vrai usage de ce terme dans cette langue et surtout, on constate qu'Oudin n'emploie pas cette famille de mots dans un cadre esthétique mais strictement pragmatique, « faire à l'impourveu » signifiant *de manière imprévue, à l'improviste*¹.

Il découle des données rassemblées plus haut que ni Fénelon ni Marivaux n'ont pu penser leur poétique sous le registre de l'*improvisation* — du moins n'ont-ils pu faire usage de cette étiquette pour désigner leur manière. Le concept est — peut-être — là, pas le mot. De fait, à s'en tenir à la liste des auteurs que nous avons retenus comme étant abordés par la critique sous l'enseigne de l'improvisation, *improviser* et ses dérivés n'apparaissent que sous la plume du seul Stendhal, et jamais en contexte musical. Cela fait de tel énoncé du fameux critique Jean Rousset une franche curiosité logique : « Marivaux se dit et se veut improvisateur² » : si l'on peut concevoir que Marivaux se soit pensé comme improvisateur, il n'est guère possible qu'il se soit dit tel...

¹ Dans notre article « Critique de l'improvisation », *L'Improvisation : ordres et désordres*, *op. cit.*, nous proposons de réservier le terme *improvisation* à la sphère esthétique quand *l'improviste* se cantonnerait au registre de l'action — c'est-à-dire à la vie même.

² Jean Rousset, « Marivaux ou la structure du double registre », *Forme et signification*, Paris, Librairie José Corti, 1962, p. 46.

Il va de soi aussi que Diderot, strict contemporain de Rousseau quant à lui, n'aurait pu le faire qu'à la marge — mais à ma connaissance, c'est-à-dire à celle de la base Frantext¹, il ne l'a pas fait, même *improviste* ne se rencontrant pas chez lui. C'est chez ses commentateurs Rosenkranz d'abord puis, en France, Taine ou Faguet, que le mot à proprement parler émerge pour décrire la *manière* du philosophe, son style conversationnel. Mais lorsque Faguet évoque « les improvisations prestigieuses » de Diderot, c'est pour en dénoncer la vacuité fumeuse ; quant à Taine, on lui doit un Diderot volcanique : « Tout déborde chez lui, hors du cratère trop plein, sans choix, par la première fissure ou crevasse qui se rencontre, selon les hasards d'une lecture, d'une lettre, d'une conversation, d'une improvisation, non pas en petits jets multipliés comme chez Voltaire, mais en larges qui roulent aveuglément sur le versant le plus escarpé du siècle² ». On le voit, l'improvisation, lorsqu'elle concerne les belles lettres, n'est pas toujours perçue comme une vertu...

Jean Prévost, dans son essai *La Crédation chez Stendhal*, a livré de l'auteur de *La Chartreuse de Parme* un très beau portrait de l'artiste en improvisateur. Quitte à compliquer d'intéressante façon la définition de cette dernière : pour Prévost en effet, l'« improvisation sans bavardages » qui caractérise Stendhal « est le fruit de vingt-cinq ans d'efforts. Pour chacune de ces pages, on pourrait citer le mot de Whistler sur un de ses tableaux : “Je l'ai fait en un quart d'heure, avec l'expérience de toute ma vie”³ ». Or, à suivre Frantext, Stendhal fait en tout et pour tout trois fois usage du verbe *improviser* dans son œuvre : une fois dans *Lamiel*, une dans

¹ <http://www.frantext.fr/>

² Comme la précédente, cette citation est extraite de l'anthologie *Denis Diderot. Mémoire de la critique*, réunie par Raymond Trousson, Paris, Presses Paris Sorbonne, 2005 ; successivement p. 465 et 512.

³ Jean Prévost, *La Crédation chez Stendhal : essai sur le métier d'écrire et la psychologie de l'écrivain*, Paris, Mercure de France, 1951 (1942), p. 272. On rapprochera cet énoncé de la remarque du trompettiste Eric Le Lann que nous analysons dans notre article « Critique de l'improvisation », *op. cit.* : « C'est très long d'apprendre à improviser. »

Lucien Leuwen et une enfin dans les *Souvenirs d'Henri Brulard* : « Je vois que la rêverie a été ce que j'ai préféré à tout, même à passer pour homme d'esprit. Je ne me suis donné cette peine, je n'ai pris cet état d'improviser en dialogue, au profit de la société où je me trouvais, qu'en 1826 à cause du désespoir où je passai les premiers mois de cette année fatale. » *Improvisé* se rencontre dans *Lucien Leuwen* et dans *Lamiel* ; *improvisation* dans le premier seulement mais aussi dans les *Souvenirs d'égotisme* : « En ce temps-là, je ne savais pas encore avoir de l'esprit. Cette improvisation d'un esprit tranquille ne m'est venue qu'en 1827. » Où l'on voit que les deux seules occurrences qui concernent l'auteur lui-même ne renvoient pas à sa manière d'écrire, moins encore à la musique — et pourtant Stendhal est, depuis Rousseau, le plus italophile des écrivains mélomanes, l'archétype du *dilettante* — mais à sa façon de se comporter en société : au bâton-rompu spirituel d'une discussion de salon. C'est là psychologie, sociabilité mais non (ou non directement) poétique.

On voit pourquoi tous les textes sur lesquels nous fondons notre propos sont et ne peuvent être que méta-poétiques ; pourquoi il s'agit de propos (de) critiques : *improviser*, *improvisation*, inconnus, et pour cause, de nos écrivains ne sont jamais par eux employés... Dès lors, que visent les critiques sous ce nom d'*improvisation* étant donné que les auteurs eux-mêmes dont il est question ne pensent pas leur écriture sous cette appellation ? Quels faits, quelles données littéraires recouvrent ce mot lorsque nos critiques en usent ? Quel est le sens de cet anachronisme insistant ? Répondre à ces questions impose de s'attarder sur quelques échantillons de la prose de ceux qui désignent l'improvisation comme méthode de composition de nos auteurs.

Selon Albert Chérel par exemple, « au nom du naturel, Fénelon rejette le bel-esprit [...] estime que l'orateur sacré doit s'abandonner à l'improvisation, s'il veut, à l'exemple de Jésus-Christ, “distribuer tranquillement sa doctrine” et non gâter l'inspiration, “forcer les matières”, se rendre lui-même sec et abstrait par les “efforts” de l'ambition littéraire. » On voit que ces remarques visent davantage

l'éloquence sacrée dont Fénelon, en son temps, fut un brillant représentant¹ que l'œuvre du romancier. Mais lorsque Chérel note que Fénelon « répète » certaines formules « avec insistance, et, sans crainte des redites, qui donnent à sa pensée le tour négligé et naturel de l'improvisation² », il pointe des réalités stylistiques présentes dans la prose du *Télémaque*. Sous la plume de Jean Rousset, l'improvisation chez Marivaux se voit associée à une forme de quiétisme littéraire :

« Je ne sais point créer, je sais seulement *surprendre en moi les pensées que le hasard me fait*, et je serais fâché d'y mettre du mien. » Bien entendu, c'est l'artiste, en Marivaux, qui fait ici profession de passivité, de « paresse ». Le refus de « créer », c'est le refus de composer, d'ordonner préalablement l'œuvre, afin de mieux accueillir les surprises de l'improvisation, en « lambeaux sans ordre ». Méfiance de l'ordre, du projet, du plan, de tout ce qui semble à l'avance enchaîner le présent au passé et ruiner la liberté de l'instant. Position normale, quand on connaît l'instantanéité de l'être marivaudien. Réserver les chances de l'instant créateur, c'est aussi sauvegarder l'originalité de l'esprit, assurer le naturel de sa démarche, purifier l'inspiration de toute intrusion étrangère³.

Il y a déjà, dans ces deux extraits, beaucoup de grain à moudre. Si l'idée du refus de la préméditation est attendue, on note le trait commun du naturel, de la *recherche du naturel*, pour ainsi dire. Ce à quoi s'opposent, s'opposeraient, Fénelon et Marivaux, ce serait le classicisme. Celui de Bossuet et de Boileau. À la doctrine du mot propre, seul possible, seul sémantiquement et rythmiquement acceptable, auquel il n'est loisible de préférer que la politesse d'une litote, ils opposent la synonymie, l'épanorthose, l'épanalepse, en un mot la métabole, la « redite » au risque, assumé, de la répétition.

¹ Fénelon ici ne fait que se placer dans la suite des orateurs de l'Antiquité pour lesquels la qualité et l'efficacité d'un discours sont tributaires de son caractère improvisé ; voir Florence Dupont, « À Rome, l'orateur doit improviser juste », *Textuel*, n° 60, *op. cit.* p. 85-91.

² Comme la précédente, cette citation est extraite de l'article d'Albert Chérel « L'Idée de naturel et le sentiment de la nature chez Fénelon », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, t. 18, 1911, p. 810-826.

³ Jean Rousset, « Marivaux ou la structure du double registre », *op. cit.*, p. 45. Les italiques sont de Rousset.

Ce dernier terme de *répétition*, commence à nous orienter tout doucement vers le jazz et ses procédés : la répétition est fondamentale au jazz et pas seulement sous la forme brute du riff. Prolongeons cet examen de l'improvisation dans l'un et l'autre domaine en soulignant par exemple que Jean Rousset désigne l'instant comme central dans la poétique de Marivaux. Dire du jazz qu'il est une musique de l'instant est un lieu commun. Lieu commun rarement critiqué¹ en cela qu'il rend effectivement compte de toute une partie du jazz depuis ses origines tant sur le plan de sa venue, de son invention en direct qui privilégie la composition instantanée que sous l'angle d'une consommation, — célébrée par Sartre en son temps par une formule célèbre² — qui joue le *live* contre le disque.

Répétition, instantanéité... : les choses vont bon train dans ce rapprochement des deux pratiques artistiques autour de l'improvisation jusqu'à ce qu'émerge sous la plume de Rousset l'idée de singularité, d'idiotisme : « Réserver les chances de l'instant créateur, c'est aussi sauvegarder l'originalité de l'esprit, assurer le naturel de sa démarche, purifier l'inspiration de toute intrusion étrangère. » La forme improvisée, ce serait ce qui assure à « l'homme-même » (Buffon) la possibilité de s'exprimer sans craindre l'invasion d'une altérité. L'improvisation est le mode d'être du génie... Là encore rien à dire, le parallèle tient la route du moins jusqu'à ce qu'entre en jeu cette idée d'intrusion, d'étranger. On sait en effet qu'y compris dans le cas de la *free improvisation*, la citation est un des procédés pour ne pas dire un des réflexes les plus constants sous les doigts, sur les lèvres des musiciens de jazz. Le fait qu'une pratique de l'improvisation, en laquelle se concentre exemplairement l'idée de singularité, de propre, de génie, suscite aussi facilement la citation n'est paradoxalement qu'en apparence. Souvent les harmonies de

¹ Hormis par Gabriel Krom dans son d'ailleurs discutable « Portrait de l'amateur », *Les Cahiers du jazz* n° 1, éd. Alive, 2001, p. 151-162, qui s'attaque à quelques « mythes fondateurs » du jazz, dont celui de l'instantanéité.

² « La musique de jazz, c'est comme les bananes, ça se consomme sur place. », in « Nick's Bar New York City », *America* n° 5, « Jazz 47 », Paris, Seghers, 1947, p. 11-13, cit. p. 11. Sur les suites de cette formule dans l'œuvre de Sartre, voir Yannick Séité, *Le Jazz, à la lettre*, Paris, PUF, 2010, p. 30.

tel standard rappellent un autre air, tel phrasé évoque un schéma rythmique allogène et voici que, le temps de quelques mesures, le second, le thème évoqué se substitue au thème de départ sous les doigts de l'improvisateur. Allons plus loin : souvent, plus l'improvisateur est virtuose, plus il est rapide et plus l'extranéité de la citation lui tombe facilement sous les doigts : doigts d'Art Tatum, doigts de Charlie Parker, doigts d'Oscar Peterson, etc. L'improvisation qui, dans le domaine littéraire, serait le gage d'une originalité radicale peut aussi occasionner dans le jazz la survenue d'une parole, d'un air « étrangers » au propos du soliste — mais très vite il est vrai par lui approprié.

Interrompons-là ces exemples d'analyses croisées ; ils suffisent à montrer qu'approcher le fait littéraire avec des concepts affinés hors de la littérature et de sa théorie n'est pas toujours dépourvu d'intérêt et de pertinence. Mais c'est aussi que nous nous sommes tenus à distance de la métaphore. Avec ces analogies, nous sommes en effet plus près du modèle que de la métaphore. Or, dès son apparition, le jazz a fourni aux écrivains une occasion et des outils pour penser leur propre pratique littéraire à partir de données non littéraires et même, pour partie, non-occidentales. Morand, Céline, Leiris n'en ont pas, en leur temps, usé autrement¹.

Et Perec. Dans « La Chose », texte inachevé rédigé fin 1967, à l'origine destiné aux *Cahiers du jazz*, le romancier se propose « d'éclairer à la lumière du free jazz des questions qui appartiennent davantage aux problèmes de l'écriture»². Les deux domaines ne sont pas ici dans un rapport métaphorique mais dans un rapport de modélisation réciproque — en l'occurrence au bénéfice de la littérature, qui joue le rôle de comparé. En conformité avec la description de Canguilhem, nous voilà précisément occupés à « faire travailler » le concept d'improvisation, à « le prendre pour un

¹ Voir Yannick Séité, *Le Jazz, à la lettre*, op. cit., ch. I.

² Georges Perec, « La Chose », *Le Magazine littéraire*, n°316, décembre 1993 (1967), p. 57-64 ; cit. p. 58.

modèle ou inversement lui chercher un modèle¹». Or, voyez comme s'agencent les choses, les deux traits que Perec sélectionnent dans le *free* pour éclairer l'état de la littérature et plus précisément l'état de sa littérature, *the shape of books to come*², pour ainsi dire, sont précisément les mêmes que ceux que notre rapide lecture des discours critiques attachés aux styles de Fénelon et de Marivaux a permis de discuter : la répétition et la citation. « L'originalité du *free* », explique en effet Perec,

vient principalement, il me semble, de ce qu'il a entrepris un nouveau langage à partir de ses propres traditions. On peut, en gros, repérer dans un morceau *free*, deux types d'éléments caractéristiques : des éléments que l'on pourrait appeler « négatifs » et dont le rôle est de casser la structure traditionnelle sous-jacente (sabotage des chorus, rupture de rythmes, etc.), et des éléments « positifs », véritables « opérateurs d'unité », tant il me semble que c'est à partir de ces éléments que le morceau se développe. A ma connaissance, il y en a au moins deux et ce sont deux des plus célèbres figures de rhétorique : la répétition (riff) et la citation³.

On voit que le *free* tend à Perec un miroir dans lequel il examine sa propre pratique d'écrivain. S'il fait une large place dans son texte à l'improvisation, c'est sur un mode un peu particulier :

J'appellerai ici *free jazz* ce que d'autres, ailleurs, appellent ou pourraient appeler *new thing*, regroupant sous ce vocable unique l'ensemble des tentatives récentes faites dans le domaine de la libre improvisation, et puisque le terme de « libre improvisation » n'a rien d'évident, je propose tout de suite une définition opératoire du *free jazz* : musique de jazz qui échappe ou tente d'échapper à deux des déterminations les plus traditionnelles de toute musique de jazz : la contrainte rythmique, plus connue sous le nom de « tempo », la contrainte harmonique, célèbre sous le nom de « grille » ; je laisse de côté la contrainte mélodique qui pose des problèmes que je ne suis pas en mesure de formuler correctement, ni, a fortiori, de résoudre⁴.

¹ Georges Canguilhem, « Dialectique et philosophie du non chez Gaston Bachelard », *op. cit.*, p. 206.

² Cf. Ornette Coleman, *The Shape of Jazz to Come*, Atlantic Records 1317, 1959.

³ Georges Perec, « La Chose », *op. cit.*, p. 63.

⁴ *Ibid.*, p. 57.

Comme nous le suggèrent ces lignes, surtout si on les rapproche des premières que nous avons citées, ce qui retient particulièrement Perec dans l'improvisation mise en jeu par le *free*, c'est... le problème de la contrainte. Ceci est tout à fait remarquable : les dates le démontrent, la rédaction du texte « *La Chose* » coïncide avec la rencontre de l'Oulipo par Perec. Or on sait le rôle que joue la contrainte dans la pratique oulipienne de la littérature. Il est certain que le jazz, le *free* en particulier, a offert à Perec avant sa découverte de l'Oulipo une première entrée dans le monde de la contrainte. Un premier point de vue sur ses puissances en terme de productivité.

C'est là à première approche un paradoxe. Car ce qui est le plus intéressant avec le concept-pratique d'improvisation, c'est justement qu'en la faisant pénétrer dans les cornues et alambics de la théorie littéraire, on prend à revers les deux poétiques les plus en vogue actuellement dans le champ de la recherche littéraire : la génétique des textes d'une part et l'étude des littératures à contrainte de l'autre. En « *export[ant]* hors de sa région d'origine », en l'occurrence vers la littérature, une improvisation souvent associée à la sphère musicale, on place sous une lumière crue et propice à leur examen critique ces deux chantiers extrêmement vivants aujourd'hui dans l'histoire et la théorie littéraires. L'une et l'autre, même à s'en tenir à la francophonie, ont leurs revues, leurs organes de diffusion¹. L'une et l'autre ont le formalisme en partage et se signalent par une certaine tenue à distance des « grandes idées », des systèmes interprétatifs. Moins une défiance (je suis loin de suspecter leurs tenants de je ne sais quel désengagement intellectuel ou idéologique) qu'un repli, une déception, le sentiment, au moins en ce qui concerne la génétique, que notre temps ne peut au mieux que transmettre. Qu'il lui revient d'établir les textes les plus fiables possibles dans un geste de modestie, d'effacement, de désabusement. Presque de sacrifice : je transmets aux générations à venir le flambeau de l'interprétation et me contente de lui livrer l'outil de ses gestes intellectuels à venir. On remarquera enfin que la

¹*Formules, revue des littératures à contraintes* (<http://www.formules.net>) ; *Génésis, Manuscrits-Recherche-Invention* (<http://www.item.ens.fr/index.php?id=13696>)

vitalité de ces deux courants repose pour partie sur l'invention d'outils technologiques, informatiques en particulier, qui, s'ils n'ont pas toujours suscité leur avènement, accompagnent assurément leur développement.

Qu'on soit bien convaincu que le co-directeur des *Oeuvres complètes* de Jean-Jacques Rousseau qui signe ces lignes n'a aucun mépris pour ces orientations critiques. Il suffit de lire l'ouvrage de Bruno Bernardi, *La Fabrique des concepts*¹ pour mesurer tous les bénéfices susceptibles d'être retirés de travaux qui conçoivent l'analyse génétique comme un moment, une phase dans le mouvement d'une recherche qui s'articule en étapes multiples et vise aux ambitions intellectuelles les plus élevées. Reversée au champ des pratiques des écrivains, l'improvisation complique néanmoins le paysage de bien séduisante manière. Et ce pour deux raisons qui sont implicitement présentes dans les discours des critiques que nous avons évoqués.

D'abord, versant contrainte. À première lecture, si l'on s'en tient aux formes du jazz jusqu'au *hard bop* inclus, l'improvisation est loin d'être incompatible avec la contrainte et semble même conforter le système de la grille, par exemple. Mais dès lors qu'on approche des années 1960, alors la « free music », la « libre improvisation », quel que soit le nom qu'on lui donne, balai le système de la contrainte et tout de suite, les questions affluent. Qu'en est-il, pour la littérature et pour les discours critiques qui s'attachent à en rendre compte, de l'improvisation libre ? Une « libre improvisation » littéraire est-elle concevable ? Ne l'est-elle qu'à l'oral ? L'écriture automatique n'en aurait-elle pas fixé le modèle quarante ans avant qu'Ornette Coleman n'enregistre l'album *Free Jazz* ?, etc. etc. : on le voit, à peine a-t-elle quitté sa « région d'origine », que l'improvisation manifeste sa puissance heuristique. Sans pour autant d'ailleurs se révéler despotique. Il ne s'agit pas forcément d'inventer ou de penser, grâce à elle, une littérature sans contrainte. Pour preuve, le texte ébauché par Georges Perec n'opère le détour par la « libre improvisation » que pour mieux

¹ Bruno Bernardi, *La Fabrique des concepts : recherches sur l'invention conceptuelle chez Rousseau*, Paris, Librairie Honoré Champion, 2006.

au final féliciter le *free* d'être parvenu à se préserver une rhétorique minimale. Il n'empêche : malgré les accommodements qu'elle autorise, l'improvisation libre constitue un contre-modèle pour (penser) les littératures à contraintes, ces littératures qui, comme le rappelle, au passage Jean Rousset à propos de Stendhal, procède par « plans » : « Quant à Stendhal », écrit en effet le critique, « il a assez dit que faire des plans glaçait son imagination¹ ». La contrainte, c'est le règne et le ministère du *plan*. Ce n'est pas par hasard si ce terme, dans l'argot des musiciens, désigne la phrase, le chorus tout fait qu'on recycle indéfiniment, le tic, le maniérisme d'un singulier qui a fini par se concrétonner en réflexe.

Ensuite, versant génétique, l'improvisation questionne l'idée même de la variante, de la rature, du repentir. De l'enregistrement. Quel parallèle est-il possible de développer entre *alternate take* et brouillon² ? Qu'est-ce qu'améliorer un morceau enregistré ? Est-ce le rejouer pour en corriger les fautes ? Mais alors qu'est-ce que corriger les fautes dans « Willie the Weeper » que Louis Armstrong enregistre en 1927 avec son Hot Seven ? Serait-ce éliminer tous les petits accrocs au début du chorus du trompettiste, puis effacer purement et simplement le solo de piano à peu près catastrophique de son épouse Lil Harding ? La chose n'est pas concevable, un tout s'offre à nous qui culmine dans une seconde partie d'un morceau qui prend les allures d'un chef d'œuvre solaire. Une des images de la perfection esthétique et, en dépit ou par-delà tous les accidents, toutes les « fautes » possibles, une des images de la nécessité... Ou encore : est-on fondé à rapprocher la façon dont Miles Davis laisse carte blanche à son producteur Teo Macero pour tailler, dans la surabondante matière première improvisée lors des séances d'enregistrement de l'hiver et du printemps de 1970, les deux plages

¹ Jean Rousset, « Marivaux ou la structure du double registre », *op. cit.*, p. 46.

² Sur le sens et la portée — le plus souvent fort limitée — des corrections portées par Stendhal sur ses improvisations, voir les considérations de Jean Prévost *La Création chez Stendhal : essai sur le métier d'écrire et la psychologie de l'écrivain*, *op. cit.*

de l'album *Jack Johnson*¹ de ce que Leo Spitzer nous dit d'un Diderot qui semble « se désintéresser de la publication de ses écrits, dont il faisait vraisemblablement peu de cas, les considérant comme les produits d'impulsions momentanées² » ? Là encore, les problèmes affluent sous l'effet de l'importation de l'improvisation dans l'espace littéraire, au gré d'un déplacement qui interroge les pratiques des écrivains comme il enrichit le questionnaire de leurs analystes.

Ces rapides propositions n'épuisent pas le sujet mais espèrent indiquer la fécondité d'un tel déport. Son exploitation exigerait une enquête systématique et, sans doute, une approche collective. Sa réussite imposerait de préférer à l'analogie-métaphore l'analogie-modèle. Et ce moins dans la perspective de rabattre l'art de l'écrivain sur celui du musicien, de vérifier l'identité des pratiques improvisatrices du premier et du second que pour creuser des différences, affiner des spécificités, mettre en évidence la singularité du geste créateur selon qu'il concerne la musique ou la littérature bref, cerner au plus près la littérarité d'une part, la musicalité de l'autre. Immense programme à quoi l'improvisation assurément peut aider.

Yannick SÉITÉ

¹ Columbia S 30455. La publication, en 2003, de l'intégralité du matériel improvisé par l'orchestre au gré de séances d'enregistrement qui se sont étalées sur près de 6 mois (coffret *The Complete Jack Johnson Sessions*, Sony Legacy) a suscité une polémique et soulevé la colère de Macero pour lequel ce coffret constituait « a bunch of shit ». Pour un résumé des termes de cette polémique, voir cet article de Tim Cumming, consulté le 12 décembre 2015 : <http://www.theguardian.com/music/2003/oct/17/2>. Sur cette manière de travailler de Miles Davis et de son producteur, le livret du coffret apporte toutes les précisions nécessaires.

² Leo Spitzer, « The Style of Diderot », cité et traduit par Georges Daniel, *Le Style de Diderot : légende et structure*, Genève, Droz, 1986, p. 6. Dans son ouvrage, G. Daniel brosse un tableau très complet des discours tenus, depuis le XIX^e siècle, sur Diderot comme improvisateur.

CONTRIBUTEURS



Anne BROUILLET

Agrégée de lettres modernes, Anne Brouillet mène parallèlement un cursus pratique de scénario à la Fémis et une thèse de doctorat sur la place du scénario et de l'improvisation dans la genèse des films de la Nouvelle Vague dirigée par Gilles Mouëlllic à l'Université Rennes 2.

Sylvie CHALAYE

Historienne des arts du spectacle, anthropologue des représentations coloniales et spécialiste des dramaturgies contemporaines afro-diasporiques, Sylvie Chalaye est professeur à l'Université de la Sorbonne Nouvelle. Au sein de l'IRET, elle anime le laboratoire de recherche « Scènes francophones et écritures de l'altérité » (SeFeA) dont le programme est consacré aux dramaturgies traversées par l'histoire coloniale et l'histoire des migrations. Elle a récemment publié avec Pascal Blanchard *La France noire* aux éditions de la Découverte et a participé à *Exhibitions, l'invention du sauvage* qui est paru aux éditions Actes Sud. Elle s'intéresse aux jeux de théâtralité exotique au cinéma et a également publié avec Gilles Mouëlllic *La comédie musicale : les jeux du désir* aux PUR. Auteur de plusieurs ouvrages consacrés aux scènes et dramaturgies contemporaines d'Afrique francophone et des diasporas, elle a dirigé le volume *Cultures noires : la scène et les images (Africultures, n°92-93)*.

Pénélope DECHAUFOUR

Doctorante en Études théâtrales à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Pénélope Dechaufour prépare une thèse sous la direction de Sylvie Chalaye, au sein du laboratoire Scènes Francophones et Écritures de l'Altérité (SeFeA), dont elle assure le secrétariat scientifique. Elle est l'auteur de plusieurs articles scientifiques dans des revues universitaires. Ses travaux portent principalement sur l'œuvre de Kossi Efoui, l'écriture marionnettique, le compagnonnage et les questions liées à l'exotisme et au transculturel dans les dramaturgies afro-caribéennes en contexte postcolonial. Elle a co-réalisé deux documentaires : *Io à Lubumbashi* (avec Jeanne Lachèze) et *Un conte d'Afrique à Budapest* (avec Romain Vauclair) et dirigé avec Sylvie Chalaye le volume *Afropéa, un territoire culturel à inventer* (*Africultures*, n°99-100, 2015).

Fanny LE GUEN

Après un Master 2 Recherche en Arts, Etudes théâtrales, réalisé à Rennes 2, Fanny Le Guen a soutenu, en 2012, un Doctorat de Littératures Française et Comparée à Paris-Sorbonne, sous la direction de Denis Guénoun. Elle est membre du Laboratoire SeFeA (Paris 3) et est l'auteure de plusieurs articles scientifiques, notamment : « Des *Belles de jazz* à une féminisation du théâtre ? » in *Studiadramatica*, Universitatea "Babeş-Bolyai", Roumanie, décembre 2013 ; « Le conte moderne d'une sirène oiseau », in *Corps et voix d'Afrique noire et ses diasporas : poétiques contemporaines et oralité*, Revue d'études françaises ; « Kossi Efoui, une écriture de l'échappé(e) », in *Le théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage*, *Africultures*, n°86, 2012.

Pierre LETESSIER

Maître de conférences à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, où il dirige l'Institut d'Études Théâtrales, Pierre Letessier mène des recherches dans une double perspective, anthropologique et dramaturgique, sur la réception spectaculaire du théâtre romain (il a ainsi publié avec Florence Dupont *Le Théâtre romain*, Colin, 2011), sur les enjeux herménéutiques de l'édition de théâtre et sur les liens entre

théâtre et musique. Metteur en scène, il a signé une douzaine de mises en scène, en particulier de théâtre musical. Il a été lauréat de la bourse d'aide à l'écriture de l'association Beaumarchais-SACD pour le livret de *L'Opéra Thérapeutique* (musique d'Isabelle Aboulker).

Gilles MOUËLLIC

Professeur en Études cinématographiques et musique, codirecteur de la collection *Le Spectaculaire/cinéma* des Presses Universitaires de Rennes, Gilles Mouëllic enseigne le cinéma et le jazz à l'université Rennes 2 où il dirige l'équipe d'accueil *Arts, pratiques et poétiques* (EA 3208). Outre de nombreux articles et conférences consacrés aux rapports entre la musique et le cinéma, il est l'auteur notamment de *Jazz et cinéma* (Cahiers du cinéma, 2000), *Le jazz, une esthétique du XX^e siècle* (Presses Universitaires de Rennes, 2000), *La Musique de film* (Cahiers du cinéma / SCEREN-CNDP, 2003), ainsi que d'un recueil d'entretiens : *Jazz et cinéma : paroles de cinéastes* (Séguier /Archimbaud, 2006). Il a codirigé en 2010 avec Jean-Pierre Criqui, le numéro 112/113 des *Cahiers du Musée d'Art Moderne* (Centre Pompidou), numéro intitulé « Le cinéma surpris par les arts ». Ses travaux actuels portent sur les relations entre techniques et esthétiques ainsi que sur l'improvisation en tant que mode de création au cinéma, avec notamment la publication, aux éditions Yellow Now, d'un essai intitulé *Improviser le cinéma* (2011).

Alexandre PIERREPONT

Docteur en anthropologie travaillant sur la diversité, du poétique au politique, et sur les altérités internes aux sociétés occidentales – plus particulièrement sur les musiques afro-américaines en tant qu'institution sociale –, Alexandre Pierrepont est coordinateur de The Bridge, réseau d'échanges transatlantiques entre musiciens français et américains, conseiller artistique et directeur de projets pour des festivals et des labels de jazz et de musiques improvisées, écrivain, critique musical et traducteur.

Rachel RAJALU

Rachel Rajalu prépare une thèse de doctorat en Esthétique autour de la question de l'être et de l'existence sur les scènes contemporaines de théâtre sous la direction du professeur Pierre-Henry Frangne (Université de Rennes 2/EA 1279 « Histoire et critique des arts) et la co-direction du professeur Christophe Bident (Université de Picardie – Jules Verne). Ses travaux s'appuient notamment sur le travail artistique et pédagogique de Stanislas Nordey. Parallèlement à ses activités de recherche, elle enseigne l'esthétique et la philosophie et accompagne les processus de création de compagnies de théâtre, en particulier la compagnie emile saar – Marie Lelardoux.

Yannick SÉITÉ

Ancien élève de l'ENS Fontenay/Saint-Cloud, maître de conférences à l'Université Paris Diderot (Paris 7), spécialiste de la littérature et de la pensée des Lumières, il co-dirige l'édition des œuvres complètes de Jean-Jacques Rousseau aux Classiques Garnier. À côté de ses travaux sur la littérature et souvent en résonance avec eux, il a publié, dans une perspective d'histoire culturelle et d'anthropologie, de nombreux articles consacrés au jazz. Son essai *Le Jazz, à la lettre*, paru aux PUF en 2010, a obtenu en 2011 le Prix des Muses pour le livre de jazz.

Raphaëlle TCHAMITCHIAN

Spécialiste des rapports entre jazz et théâtre, ATER à l'Université Sorbonne-Nouvelle, Raphaëlle Tchamitchian a intégré le laboratoire SeFeA en doctorat et prépare une thèse sur l'esthétique jazz du théâtre de Suzan-Lori Parks, sous la direction de Sylvie Chalaye (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3) et de Brent H. Edwards (Columbia University). Journaliste, critique musicale et culturelle, elle collabore à plusieurs revues, dont *Citizen Jazz*, *Mouvement*, *Jazz News*, *Africultures*, et présente l'émission Diagonale sonore sur *Hors-Série...* En 2015, elle a co-fondé la revue scientifique en ligne *Epistropy, la revue de jazz*.

Éric THOUVENEL

Éric Thouvenel est maître de conférences en Études cinématographiques à l'Université Rennes 2, où il enseigne principalement l'esthétique et les théories du cinéma. Auteur, entre autres, d'un essai sur *Les Images de l'eau dans le cinéma français des années 20* (PUR, 2010), et co-directeur de l'ouvrage *Agnès Varda : le cinéma et au-delà* (PUR, 2009), ses recherches actuelles portent sur le cinéma expérimental, sur Gaston Bachelard, et sur les rapports entre technique, esthétique et épistémologie des images en mouvement. Il mène également une activité de programmateur dans des lieux associatifs et des institutions muséales.

Membres du comité scientifique des rencontres transdisciplinaires
« **Esthétique(s) jazz : la scène et les images** » :

Christian Béthune,
Sylvie Chalaye,
Pierre Letessier
Gilles Mouëllic
Emmanuel Parent
Alexandre Pierrepont
Jean-François Pitet
Yannick Séité

Le suivi éditorial de ce volume a été assuré par Sylvie Chalaye, Pierre Letessier, Dominique Lanni & Nicolas Pien.

Achevé d'imprimer par les éditions Passage(s), 14 allées du père Jamet, 14000 Caen, sur les presses de l'imprimerie Pulsio, 38 rue Durantin, 75018 Paris.

Dépôt légal : premier semestre 2016.
Imprimé en France.

L'improvisation jazzistique entretient des liens tant avec l'écriture cinématographique qu'avec l'écriture dramatique et scénique. Liens parfois conflictuels, puisque l'improvisation est par définition ce qui résiste à la fixation et à l'écrit, et que la création musicale ne se pense pas dans les mêmes termes que la création cinématographique et scénique. C'est pourtant bien là, au cœur de cette tension entre écriture et improvisation et aussi de ce rapprochement analogique, c'est-à-dire au cœur d'une collision d'ordre esthétique – mais également poétique, politique, philosophique, voire technologique – que se joue peut-être une réinvention des formes.

Historienne des arts du spectacle, anthropologue des représentations coloniales et spécialiste des dramaturgies contemporaines afro-diasporiques, Sylvie Chalaye est professeur à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, où elle dirige le laboratoire « Scènes francophones et écritures de l'altérité » (SeFeA) au sein de l'Institut de Recherche en Études Théâtrales.

Maître de conférences et directeur de l'Institut d'Études Théâtrales à l'Université Sorbonne Nouvelle, Pierre Letessier mène des recherches anthropologiques et dramaturgiques sur les théâtres antiques et sur les liens entre théâtre et musique. Metteur en scène, il a signé une douzaine de mises en scène, en particulier de théâtre musical.

ISBN : 979-10-94898-13-0

12 €

