

Le free jazz ou l'improvisation les yeux fermés

Par Nicolas Millet

« C'est cette défection de la capacité d'intrigue que j'aimerais appeler âme. »

J.-F. Lyotard, *L'inhumain*

Le jazz est cette musique qui a toujours su maintenir, à de rares exceptions, une part d'improvisation dans sa pratique. Et c'est là proprement, au cours de ces plages d'improvisation, que le jazz se met à vivre, qu'il s'anime ; là, aussi, que nous, auditeurs, nous animons. Avant l'improvisation, le thème nous introduit dans une vie sommeillante, faite de retours, de répétitions, de régularités – une vie organique en somme, réduite au strict minimum, toujours au bord de tomber dans la mort / l'ennui – mais dès que l'improvisation commence, un souffle nous parcourt, musiciens et auditeurs : « ça y est », « nous y sommes ». Où ? Dans le jazz même, dans ce qui fait sa vie : son âme donc.

Animer le jazz

L'âme est en effet par définition ce quelque chose, ce souffle qui rend chaque corps qui la possède vivant. Elle est principe de vie. Elle est ce qui met en mouvement, anime. Sans âme, *anima* en latin, pas d'*animation*. Mais qu'est ce qui peut bien animer le jazz, en faire une musique bien vivante, sinon sa pratique d'improvisation ?

« Qui anime », au sens, où, à ce moment-là, il y a bien quelque chose qui (se) passe, qui a lieu et qui démontre une puissance de vie. Parce ce que si le jazz est bien une musique vivante, comme on dit d'une langue qu'elle l'est, parce qu'on la joue, parce qu'elle est pratiquée, ce n'est pas pour autant que nous avons là affaire à de la vie. Ce peut en effet être léthargie : les fonctions vitales sont maintenues, mais rien ne se passe. Elle est une vie qui se vit sur un mode inauthentique : sans l'exubérance propre à toute vie.

Car la vie n'est vie que si elle donne de la vie, donne envie. Mais cela n'est possible que si la vie est expression, sortie hors de soi, exubérance donc. C'est à cette seule condition que « ça accroche », comme l'on dit si bien, à cette seule condition que nous sortons de notre torpeur. Nous voilà alors proprement *soufflés*. Et l'improvisation est justement, dans son exubérance, cette bouffée d'air frais, ce souffle qui vient nous souffler, à l'écoute d'un morceau de jazz : elle est bien l'âme du jazz en ce qu'elle l'anime, le réanime parfois.

Bis repetita

Mais, dira-t-on, si effectivement l'improvisation, comme animation proprement dite, nous installe au cœur de l'exubérance propre à toute vie, si là on se dépense, se plaît, si là on vit véritablement, le jazz perd rapidement de son âme, puisque le thème est rapidement réintroduit, et que la part d'improvisation demeure toujours encadrée de part et d'autre par le

thème. Certes. Mais peut-on se maintenir au niveau de cette vie-là sans cesse ? L'exubérance ne peut-être la règle : il faut des temps de pause pour reconstituer ses forces afin de pouvoir ensuite les dépenser. Et s'il faut reprendre son souffle, ce n'est que pour mieux le perdre. Ce qui fait davantage problème, c'est l'absence de vie qui guette la part d'improvisation elle-même.

En effet, à construire, toujours et encore, un morceau de jazz sur le schéma thème-improvisation-thème, le risque est de faire tomber l'improvisation elle-même dans une sorte de sommeil, de léthargie : elle devient ce moment obligé, *prévu*, dont on n'attend plus vraiment grand-chose. Et nous n'en attendons plus grand-chose justement parce que nous nous y attendons : plus rien à ce moment ne nous anime ni n'anime les instrumentistes. Cette forme de sclérose n'a pas manqué de toucher le jazz dans son histoire. L'improvisation étant programmée, jouée et rejouée, elle est, à certains moments et dans certains lieux, devenue un ensemble de phrases musicales décidées à l'avance. Elle est même devenue ce qui se répétait : à la fois au sens où le même solo revenait, identique, d'un concert à l'autre, et au sens où l'improvisation elle-même se travaillait, se jouait et se rejouait, déjà écrite, lors des répétitions. *Bis repetita...* et c'est déjà la fin de l'improvisation.

Rendre l'âme

On voit ici à quel point la programmation de l'improvisation tend à annuler l'improvisation elle-même et donc à faire perdre son âme au jazz : l'improvisation n'est-elle pas, en toute rigueur, ce qui justement devance toute prévision, ce qui ne doit pas avoir été prévu ? *Improvisus* : ce qui n'a pas (*im-*) été vu (*-visus*) avant (*-pro*). L'improvisation ne peut donc être programmée, décidée à l'avance : elle est ce qui fait irruption, événement. Elle est une décision, au sens fort du terme cette fois, une décision de l'instant, c'est-à-dire de ce qui rompt le fil, brise l'enchaînement logique des raisons,

la concaténation des causes. L'improvisation doit trancher. Sans quoi elle n'est plus que l'ombre d'elle-même.

Le programme tue l'improvisation. Et, par là même, il met fin au jazz lui-même, lui fait perdre son âme — proprement : « rendre l'âme ». Si une chose ne réalise pas son essence, elle perd son âme. Elle n'a plus d'âme, elle la rend. Or ce qui est essentiel dans le jazz, c'est justement de ne pas s'astreindre à une essence, à une identité préalable : le jazz n'est jazz qu'au moment où il ne se réduit pas à la réalisation d'un programme et si ce qu'il atteint n'est la réalisation de rien de prévu.

En somme, l'âme du jazz, puisqu'elle consiste en l'improvisation, tient tout entière dans la négation de toute âme entendue comme programme à respecter, identité substantielle : il n'y a rien de prévu, de programmé, sinon l'absence de prévision et de programme. Et bien sûr, il n'y a âme (animation, vie) que parce que le jazz déjoue toute détermination préalable, toute subordination à une âme, essence qui déterminerait *a priori* ce qui doit être (mécanique, mort). Il n'y a d'essence du jazz qu'à nier toute essence. Il n'y a d'âme du jazz qu'à nier toute âme. Étant entendu que l'âme ou l'essence équivaut à une identité substantielle posée de toute éternité. Étant entendu que l'âme se voit définie comme nature, et que la nature du jazz est justement de n'en avoir aucune afin de pouvoir être, de pouvoir devenir toute chose : alors l'improvisation a lieu puisqu'elle est le lieu où tout est possible, où rien n'a encore été décidé.

Le jazz alors rend l'âme : il la renie, la renvoie et c'est là toute son âme. S'il ne s'y tient pas, il la rend de nouveau (la sienne propre cette fois) : il meurt. Il faut alors la lui rendre, lui redonner vie, lui donner un nouveau souffle. C'aura été, et cela reste toujours, la force du *free jazz*.

Hors d'intrigue

Comment rendre son âme au jazz sinon en redonnant une place entière et comme neuve à l'improvisation ? Comment éviter au jazz de rendre l'âme, le mettre « hors d'intrigue » comme l'on disait autrefois, c'est-à-dire hors de danger, hors d'affaire, sinon justement en lui interdisant d'être une intrigue, d'être mis en intrigue ?

Car ce qui pose problème au jazz, c'est qu'à tout moment ses *phrases* musicales puissent faire l'objet d'un récit, qu'elles puissent être agencées en une sorte de narration qui, comme toute narration, suppose et dépose un ordre logique, sensé, pourrait-on dire. Et bien plus, qu'elles soient le fait, ces phrases, d'un agencement préalable. Le récit suppose la mise en intrigue, laquelle superpose à un ordre épisodique de la succession un ordre logique de la configuration. En somme, ce qui se joue dans l'intrigue, c'est justement l'absence de tout jeu : tout est déjà joué d'avance et ce qui au premier abord peut paraître être un *impromptu* dans le récit n'est qu'un élément dont l'enchaînement logique et la nécessité se révéleront évidents sous peu. Rien ici ne fait réellement irruption : c'est seulement nous qui n'avons pas encore « tout saisi ». L'imprévu a bien sa raison et nous la découvrirons plus tard. Il ne fait pas positivement irruption : il n'est que la marque en creux de notre propre défaillance : en soi, il n'y a pas d'irruption insensée, elle ne l'est que pour nous. C'est ce contre quoi il faut penser, et notamment à travers et grâce à la pratique de l'improvisation collective dans le free jazz.

Il est un premier point fort du free jazz dans sa forme extrême, c'est le caractère collectif de l'improvisation qui remet en cause le schéma classique d'improvisation, dont les dangers ont été aperçus. Il n'y a plus à proprement parler de thème, ou alors, s'il existe, il ne devient qu'un prétexte et non le texte sur lequel l'improvisation doit broder pour ensuite le retrouver tel quel. Il y a donc une instabilité première dans le free jazz qui va à l'encontre de ce qu'il peut y avoir de permanent dans l'improvisation classique, notamment dans le be-bop.

Le deuxième point fort du free jazz tient à ce que ce n'est pas seulement l'auditeur qui ne sait pas et ne saura jamais quelle intrigue s'est nouée dans et par le jeu des instrumentistes, mais que ceux-ci eux-mêmes

ignorent où ils vont : non pas d'une ignorance toute négative qui viendrait d'une quelconque incapacité, mais d'une ignorance qui précède le jeu du savoir et du non savoir, d'une ignorance qui tient à ce que justement ils « ne trament rien », comme l'on dit couramment. Il n'y a pas de visée, de fin recherchée. Et ce n'est pas là l'effet d'un manque de volonté, d'une quelconque faiblesse de la volonté qui ne saurait pas où elle en est, mais l'absence même de la volonté comme faculté, capacité, et du savoir qui va avec. Cet impouvoir est fondamental et n'est pas la dégradation d'un pouvoir ou d'une capacité le précédant : il précède lui-même le jeu de la capacité et de sa défaillance, du savoir et de l'ignorance. Le récit se voit alors interrompu. Et c'est exactement là, dans cette interruption, que se situent l'improvisation et l'âme du jazz, ainsi que sa survie : dans cette activité qui défait toute capacité de déduction, d'enchaînement, de visualisation, en un mot, dans cette mise « hors d'intrigue ».

« Faire du bruit » / être libre

Que l'intrigue soit dangereuse, notamment et y compris pour le jazz, cela ne saurait nous suffire. On dira malgré tout du free jazz qu'il n'est que du bruit, que ce n'est là qu'un amoncellement de sons qui heurte l'oreille, qui l'agresse.

Mais il y a bruit et bruit. Le bruit du free jazz, ou plutôt le bruit qu'est le free jazz, car c'en est bien un, est à penser positivement : non pas comme ce qui viendrait interférer dans je ne sais quelle communication idéale, mais comme cet événement où il y a liberté. Pourquoi liberté ? Parce que ce qui a lieu dans le bruit, comme bruit, ce qui s'annonce par là comme événement, c'est le moment où il y a décision, rupture, irruption, où la musique n'est plus la réalisation d'un enchaînement déjà programmé : où il y a liberté. Car ce qui fait bruit pour nous, pour celui qui écoute, c'est justement ce qui s'oppose à tout schéma d'anticipation, c'est ce que l'on n'arrive pas à ranger sous ce que l'on a prévu, c'est ce qui défie nos

capacités de synthèse formelle, ce qui devance toujours déjà l'élément matériel (ici le son), lequel doit se soumettre, dès qu'il apparaît, à l'idée que nous nous en sommes fait. Le bruit est cet idéal qui ne rentre pas sous l'idée, qui la déborde de toutes parts. Le bruit fait désordre, parce qu'il est désordre.

On voit donc à quel point accuser, comme on le fait sans cesse, le free jazz de n'être que du bruit n'est pas une véritable accusation, pas un véritable argument contre lui : tout ce qui fait événement, tout ce qui fait irruption, parce qu'il annule tout programme et déjoue nos attentes, « fait du bruit ». Parce que l'on en parle, et que si l'on en parle c'est qu'on a quelque chose à en dire, notre prévision ayant été déjouée : si tout est « joué d'avance », si ce qui arrive n'est que l'effet d'un programme, il n'y a rien à en dire. Parce qu'ensuite le bruit est justement ce qui nomme l'irruption qui déjoue la prévision. Et c'est là que le jazz « fait du bruit », dans un second sens. La liberté, lorsqu'elle a lieu, n'a lieu que dans le bruit. Elle n'est bruit que parce qu'elle est proprement ce qui fait décision. Comment alors penser que le *free jazz* puisse être autre chose qu'un bruit ?

« Sans queue ni tête »

On dira donc que le bruit est la composante essentielle de toute réelle improvisation ; puisque le bruit est ce qui interdit à ce qui a lieu d'être le déroulement sans saveur — sans âme — d'un programme. Le free jazz, dit-on, est « sans queue ni tête » : on ne sait pas d'où il vient, où il va, ce qu'il est. Mais c'est justement cette errance-là qui fait sa force, parce que le bruit ne fait pas que marquer la liberté, il marque aussi l'absence de discours.

Platon pensait tout discours, tout texte comme un organisme vivant où chaque partie se voyait attribuer une fonction précise relativement au tout : chaque élément se trouvait saisi et situé sous une vision unitaire et

ne prenait sens que par le sens, la direction que prenait et devait prendre le tout. Pour le citer : « Tout discours doit être constitué à la façon d'un être animé : avoir un corps qui soit le sien, de façon à n'être ni sans tête ni sans pieds, mais à avoir un milieu en même temps que deux bouts ». (*Phèdre*, 264^e)

On entend ici très bien ce qui est le maître mot de Platon et de toute une tradition : l'animation ne peut se penser que sur le fond d'une unité de sens, dans la double acception du terme. Est animé, doué d'une âme, ce qui est organisé, ordonné en vue d'une fin qui lui est propre. A tel point que l'on pourrait dire de ce qui manque d'organisation, de ce qui en est dépourvu, qu'il est mort, qu'il n'a plus d'âme. On saisit ici pleinement ce qui fait la singularité de l'âme du jazz, son caractère intempestif, dérangeant : son âme se tient dans la négation de cette vision traditionnelle de l'âme. Et si l'on peut dire, avec raison, du free jazz qu'il est « sans queue ni tête » c'est précisément parce qu'il ne relève pas de l'ordre du texte et de la lecture.

Le pavillon aveugle

Premièrement parce que le free jazz, comme rarement, oblige dans sa force disruptive, à ne pas voir ce que l'on écoute : les sons que j'entends dans le free jazz m'obligent à me défaire de cette antique habitude que j'ai de faire de mon oreille un œil. Ce que je fais la plupart du temps lorsque j'écoute une musique, c'est que j'y vois un texte à suivre : je le suis, le devance, y retourne. Il y a alors une lisibilité de la musique. L'espace sonore est sans cesse subordonné à l'espace optique, à tel point d'ailleurs que moi-même j'en viens à parler d'« espace sonore », alors que la musique, même si elle s'écrit – et nous y reviendrons – est tout sauf un espace. Elle est de l'ordre du temps, de la durée, de ce qui ne relève pas d'un regard synoptique, synchronique mais bien essentiellement d'une saisie diachronique, si cela même peut et doit se saisir.

Ce qui a lieu dans le free jazz, c'est donc la destitution de l'espace optique au profit du temps de l'oreille. Et c'est parce que quelque chose – la musique comme telle – interfère dans la *lecture* de ce qui vient, et donc empêche à proprement parler toute lecture, qu'il faut parler de bruit : de même que le dessin n'a de sens que par l'intrusion d'un espace proprement haptique au sein même de l'espace optique, de même que le dessin ne vaut que par le bruit de la main qui interfère dans le rendu du visible, et donc destitue la primauté de l'œil, le free jazz n'a de sens que s'il institue de nouveau l'écoute dans le temps, que s'il rouvre l'écoute à elle-même et non à l'œil. Le free jazz s'avère alors illisible ; non par défaut, mais parce qu'il rejette l'idée même de lisibilité.

Cela vaut pour l'auditeur, mais tout autant pour l'instrumentiste. L'auditeur est celui qui ne lit plus au lieu d'écouter. De même, l'instrumentiste est celui qui ne lit plus quand il joue : il n'y a plus devant lui un espace qu'il embrasse du regard, mais il entre dans le temps, dans une durée qui se déroule au fur et à mesure de son intervention, et qui, n'étant plus toujours déjà déroulée – l'œil – est création : advenue du nouveau, du neuf, dans et par la liberté.

L'improvisation invite donc à repenser l'étymologie donnée en début de parcours : la négation du *im-* ne doit pas être entendue comme portant sur le *pro-* mais plus encore sur le *-visus*. Ce qui est nié dans l'improvisation ce n'est pas uniquement le fait d'avoir devancé ce qui se réalise, mais surtout cette idée que ce devancement se fasse par l'œil : ce qu'annule l'improvisation, et ce pour quoi le mot débute par une négation, c'est l'empire de l'œil, de l'espace : du *visus*. L'improvisation nie que l'on puisse savoir à l'avance, mais elle le nie parce que prioritairement dans tout savoir, il y a du voir. C'est l'œil qui est encore et toujours le modèle de la connaissance. L'improvisation, le free jazz nient ce privilège et ce modèle.

Le pavillon de notre oreille, ce conduit par quoi les sons viennent à nous, est aveugle, non parce que ses propres yeux ont été crevés, comme certains disent du free jazz qu'il leur creve les tympanes, mais parce qu'il n'a pas d'yeux. Il n'y a pas de savoir qui devance la réalisation dans

l'écoute du free jazz, parce qu'il n'y a pas de voir, mais seulement de l'écoute, enfin : un pavillon aveugle.

Cri

Ce qui fait la force du free jazz, la force de l'improvisation et des sons que celle-ci fait tirer de chaque instrument n'est pas de l'ordre de ce qui s'écrit : on ne note pas sur une partition la façon dont John Coltrane joue telle ou telle note, on ne note pas sur une partition ce qui fait qu'Albert Ayler ne joue pas le fa de la même façon qu'Eric Dolphy. Il y a de ces choses qui ne relèvent pas de l'écrit, de l'écriture, et qui ne peuvent que s'écouter. Un cri, cela ne se note pas : ce peut bien être une note, mais l'inscription de la note sur le papier ne rendra jamais compte de ce qui a été entendu et joué.

On dira alors que ce n'est jamais qu'une faiblesse propre à tout système de notation, que l'écriture ne peut tout noter, qu'il y a des éléments qui échappent aux rets du texte, que la trame du texte est toujours et encore trop grossière pour récupérer telle ou telle caractéristique. Le cri, le jeu d'Ornette Coleman ne serait en somme que le résidu manqué par les mailles du filet d'un texte pas assez serré. Mais *voir* le free jazz et l'improvisation sous cet angle-ci, c'est encore les manquer.

Si l'on crie en improvisant, si l'on improvise en criant, si le cri est toujours ce qui s'improvise, ce n'est pas par défaut. Le cri n'est pas ce qui vient, faute de mieux, remplir un espace qui lui préexistait et qu'aurait pu remplir n'importe quel élément, ou du moins telle parole : il y a des choses qui ne se font entendre qu'en criant. On ne crie pas faute de mieux. On crie et c'est l'âme tout entière qui se révèle ; et elle ne pourrait pas se révéler autrement. Le cri est comme le trait de l'âme, ce qu'elle décoche, ce qu'elle nous décoche sans vraiment viser quoi ou qui que ce soit.

Mais ce trait n'est pas un trait : il ne se trace pas, ne s'inscrit pas. Il n'est pas de l'ordre de la graphie. Il n'a jamais été écrit et ne le sera ja-

mais parce qu'il précède l'élément même de la graphie qui dit autre chose ; et non pas autrement la même chose que lui. Et c'est pourquoi il s'improvise proprement : rien de lui n'était écrit avant et rien ne le sera ensuite. Et c'est pourquoi l'improvisation est cri : quand elle nie la pré-existence d'un texte qu'il suffirait de lire, de suivre, pour l'auditeur comme pour l'instrumentiste, ce qu'elle nie de façon plus fondamentale c'est la possibilité de l'écriture, son jeu. Elle ne joue pas ce jeu-là, qui serait celui de l'interprète.

Le « lyrisme » d'un Albert Ayler, cela ne se note pas, cela ne s'interprète pas, mais cela se vit dans les cris. Pourquoi ? Parce que l'on se situe en deçà de tout problème d'inscription, d'écriture : ce qui a lieu alors, ce n'est pas la défaillance du système graphique, la trouvaille improvisée faute de mieux d'un moyen de communication pour l'heure inadéquat – on n'improvise jamais faute de mieux, contrairement aux apparences – mais la destitution de l'espace scriptural au profit d'autre chose : un temps nouveau, qui est celui de l'âme elle-même, ce foyer incandescent où s'origine le désir.

Brûler de désir

Laisser la place au désir, voilà ce que fait le free jazz. Et c'est pourquoi il ne sanctionne pas l'empire du texte qui pourrait toujours se « ressaisir » jusques et y compris dans ses ratés, mais la destitution de cet empire. Improviser relève du désir et non du discours : on ne signifie rien en improvisant. On ne veut rien dire. Et c'est pour cela justement que la graphie ne fait pas défaut : on ne se tient plus sur ce plan où le signe se fait signifiant et signifié. Parce que celui qui fait du free jazz ne le fait pas pour parler, mais pour se taire : pour se taire, au sens où par là rien ne se veut signifié, où le son n'est pas le moyen d'une communication, même difficile et brouillée.

Car le bruit du free jazz ne peut en aucun cas être identifié à cet arrière-fond sonore contre quoi devrait toujours se battre tout message signifiant : il est ce qui vient rompre l'idéal même de la communication, de la représentation. Il n'est pas un raté du discours, ce qui en droit se verra réduit, à un moment ou à un autre, par la toute-puissance du discours, mais l'autre même discours, ce qui le troue de part en part, ce qui le fêle. Et ceux qui sont comme « brouillés avec » le free jazz ne le sont que parce qu'ils veulent en faire un discours lisible alors qu'il n'est que le désir en acte : parce qu'ils veulent faire du bruit du free jazz ce qui brouille un message idéal dont le son, comme signe lisible, ne devrait être qu'un intermédiaire transparent. Il n'y a pourtant rien à communiquer dans le free jazz : le son n'y est pas un signe linguistique, il y est seulement la réalisation du désir, son effectuation.

On peut bien dire de la musique qu'elle prend alors l'apparence d'un discours seulement morcelé — vision qui assure encore la primauté du discours —, ce qui point pourtant dans ce discours en tous sens fêlé est d'un autre ordre. Et le bruit qui n'est ni scorie du discours ni son obstacle signe son avènement. Quelque chose de nouveau se met alors à *figurer* qui ne figurait pas auparavant : le désir comme tel. Parce que le désir comme tel est figure, mais figure en un sens particulier : il n'est pas ce qui vient se surimposer à un ensemble de figures déjà bien ordonné pour en assurer un nouvel assemblage plus adéquat, mais ce qui au contraire destitue ces figures, les défigure, les empêche de faire bonne figure. Il est cet élément qui dit qu'ici on ne se figure rien, ne signifie rien, ne représente rien. Il n'y a pas de visée, d'ordonnance, de mot d'ordre. La figure du désir, le désir comme figure, sont justement ce qui interdit toute figuration. On peut et on doit dire que le désir ne fait pas de la figuration : au sens où il n'est pas là en plus mais où il est bien le cœur même de l'action, ce qui la commande et l'effectue, et au sens où il est ce mouvement qui interdit la fixation, l'institution de toute figure. Le désir est ce qui toujours *prend* figure : il la retire, la dérobe et ne cesse de se maintenir dans cet intervalle, dans ce moment de naissance de la figure. Le free jazz comme désir est la trouée de processus primaires sauvages à travers la belle ordonnance significative

des processus secondaires instituée dans le but de satisfaire, « l'air de rien », un certain nombre de pulsions. Il est décharge pulsionnelle se délestant du poids de faire bonne figure, se laissant aller à la production sans fin, c'est-à-dire sans but assignable et assigné, et sans terme prévu sinon l'épuisement du désir ou de soi.

Le free jazz est donc libération risquée, décharge : on s'y consume, c'est-à-dire qu'on s'y dépense en pure perte, sans autre raison que la dépense même. Et l'âme est justement ce qui nomme ce foyer incandescent où nous nous retrouvons, auditeurs, instrumentistes, à jouir en brûlant de désir. Parce qu'il ne faut pas oublier que ceux qui écoutent le free jazz aussi en viennent à crier, à improviser gestes et cris dans le moment de l'improvisation. Cela arrive. Et dans ce moment se situe l'âme du jazz proprement dite, non pas seulement parce qu'elle l'anime, mais parce qu'alors nous brûlons de désir.

La fin du programme

Ce feu du free jazz met proprement fin au programme : il interdit toute *prévision* en annulant la possibilité pour tout son quel qu'il soit d'être saisi comme la suite ou l'effet d'un enchaînement ordonné à une fin, à une visée, qu'il ne contribuerait qu'à accomplir en n'ayant aucune épaisseur propre (le son comme signe linguistique s'effaçant derrière le message à transmettre). Mais aussi, et plus fondamentalement, il interdit toute *prévision* en ce qu'il destitue la primauté de l'espace optique pour redonner son véritable sens au temps de l'écoute, en niant la possibilité que ce qui se passe dans l'improvisation puisse être un texte relevant d'un discours signifiant dont l'instrumentiste ne se ferait qu'un interprète, au sens où il pourrait ne faire que passer de l'écrit à l'oral.

L'improvisation dans le free jazz met donc fin au programme en ce que le programme, considéré précisément, est ce qui, à l'avance (*pro-*), est écrit (*-gramme*). L'improvisation, elle, ne peut se penser ni s'écrire à

l'avance, et son acte même nous fait passer à un autre ordre que celui de l'écrit : l'improvisation, cela se crie, cela se souffre, cela se joie, mais ça ne s'écrit pas.

Le saxophone de John Coltrane éructe, Ornette Coleman fait siffler, grincer les cordes d'un violon : désirs, désirs a-signifiants, ou comment le désir, libéré (*free from*) des contraintes du genre, se réalise, tuant ainsi, tel le père, le programme.

Le début de la communauté

Dans cette fin du programme, dans le feu de l'âme, le désir en acte fêlant le discours produit une communauté. Mais cette communauté est d'un genre particulier. Elle ne prend pas son sens d'une fin visée en commun : son sens, son but, ne fait pas son sens, sa signification. On n'est pas ensemble pour réaliser, représenter, communiquer quoi que ce soit. Ce qui nous rassemble est le don, l'abandon, la décharge en commun. Et se donner ainsi ne signifie pas la perte de l'identité de chacun : c'est de notre désir que nous brûlons. Mais ce désir n'aurait pu avoir lieu sans l'écoute, au pavillon aveugle, des uns et des autres : des instrumentistes entre eux, relançant ainsi l'improvisation, des auditeurs et des instrumentistes, que les auditeurs relèvent le défi de leur désir, ou que les instrumentistes répondent aux désirs des auditeurs. Ce qui naît ici, dans l'improvisation, c'est la destitution de tout sujet clos sur lui-même, enfermé en soi. Il n'y a communauté véritable qu'au moment où – car la communauté réelle n'est pas dans l'espace – je ne suis moi-même qu'à condition de laisser l'autre faire effraction en moi. Ou encore : je ne suis moi-même et ne fais communauté avec les autres qu'à *écouter* et entendre ce qu'ils me donnent.

Et ce qu'ils me donnent, ce que nous nous donnons, c'est du désir qui ne cesse de prendre figure. Alors la figure du désir – l'improvisation – est proprement l'utopie : non pas parce qu'il s'agirait de quelque chose relevant de l'irréel ou de l'irréalisable, mais parce que le désir ne prend fi-

gure que dans le temps de l'écoute proprement dite qui, niant le primat de l'espace optique, ne peut que se dire écoute hors-lieu, utopique donc. Mais l'utopie ne caractérise pas seulement la destitution de l'espace au profit du temps : elle refuse tout autant ce qui programmé. Elle trouve même là son origine et son sens : dans ce désir d'un autre réel, dans le désir comme production du réel. On voit alors à quel point le free jazz est utopique : parce qu'à la fois il s'origine du désir et se situe dans l'instant. Et c'est cela l'âme : l'instant du désir.

Il y a du bruit, il y a du désir. Il y a le bruit du désir et le désir du bruit. Il y a les cris aussi : l'improvisation, en somme.

On improvise toujours comme « on traîne », sans savoir où l'on va, sans but fixé, au hasard des rencontres, avec pour seul désir de se laisser aller. Une traînée se dessine dans le temps qui n'est que la suite de ces mouvements effectués « pour rien, pour le plaisir ». Et l'âme n'est jamais que cette traînée, cette histoire-là.

Mais toute l'histoire, c'est que si « ça traîne », c'est que ça désire, que ça jouit à tout va, de façon insensée. Et l'âme n'est jamais que cette traînée-là aussi. Elle dit cette irruption du désir, cet instant où il n'est plus question de discuter, de discourir, mais d'agir en toute liberté, bruyamment, cet instant où il n'est plus question d'interpréter mais de crier – ensemble. Le free jazz est justement ce partage qui s'improvise.

Et le jazz, alors, tant qu'il est *free*, ne peut rendre l'âme : il la rend plutôt à elle-même en en faisant une traînée. Ce qui ne peut vouloir dire qu'une chose : qu'il faut le suivre les yeux fermés...