



## Dominique Maugendre Création extemporanée ou instantanée

Je vais essayer de faire l'état d'une réflexion sur ce que j'ai appelé la question de la création extemporanée ou instantanée. Vous allez voir pourquoi.

Je suis parti d'une réflexion tout à fait fortuite autour de la question d'un mot. Ce mot c'est la chorégraphie. J'ai pensé, pour connaître un peu le ballet, classique ou moderne, que ce que j'en savais, c'est que le mot de chorégraphie était impropre, puisqu'au niveau de la création, c'est-à-dire de l'invention du ballet, de ce qu'on appelle la chorégraphie, il n'y avait pas la possibilité d'inscrire à l'avance le déroulement du ballet. En général, c'était inusité et pas fait du tout par les chorégraphes et les inventeurs. Donc, ce mot est quelque part impropre.

Il y a eu, dans toute l'histoire de la danse, plusieurs tentatives de promouvoir une méthode qui rende compte du mouvement de la danse, de l'histoire racontée par un ballet, en un mot, comment cela se passe. Je crois que le premier effort a été fait par des moines autour du xive-xve siècle. La première vraie tentative a été faite par un maître de ballet de l'Académie Royale de danse de Paris, à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle, Charles Louis Beauchamp qui, pendant dix ans de travail, avait mis au point une méthode et dont bizarrement aucune trace écrite n'est restée. Pourtant, un de ses successeurs à qui il avait fait d'ailleurs un procès l'avait vu travaillé, un certain Feuillet. Il avait publié, en 1700 à Paris, un énorme bouquin *L'Art de décrire la danse par caractères, figures et sous-démonstratives ou chorégraphie*. C'est un ouvrage qui a eu un succès tout à fait considérable. À tel point qu'on pourrait en prendre de la graine. Par exemple, il a été traduit à Londres ; 4 mois après sa publication, il est publié à Paris et en Autriche, ce qui est un signe de vitalité extraordinaire pour l'édition.

Une deuxième méthode plus élaborée a été publiée 25 ans après par un certain Rameau, cousin de Jean-Philippe Rameau, de sa génération, puisque Jean-Philippe avait publié son premier *Traité de l'Harmonie* en 1722. Tout cela est un peu de l'histoire. Ce qui est assez impressionnant, c'est que ces livres et ces méthodes ont eu beaucoup de succès, simplement parce que la danse, au sens de pratique mondaine, était effectuée sous forme de ballet très stéréotypé, dans tous les châteaux et dans toutes les maisons de France et de Navarre, et de l'étranger aussi.

Beaucoup plus tard, et d'une manière plus scientifique, il y a des gens qui, en 1920-1930, ont mis au point des méthodes beaucoup plus sophistiquées, avec des signes plus modernes. Méthodes toujours aussi compliquées qui ne sont pas employées, sinon parfois pour transcrire le ballet, mais une fois qu'il a été composé. (...) c'est une pratique qui se fait assez peu et qui coûte une fortune (...) prend un temps fou et (...) est assez peu fiable d'ailleurs.

De plus, les chorégraphes ne se servent, en général, d'aucune de ces méthodes, même des plus modernes. Le chorégraphe le plus connu historiquement, Nevers, a été l'inventeur de la danse classique (fin xviii<sup>e</sup>-début xix<sup>e</sup>). Il avait écrit beaucoup d'ouvrages théoriques sur le ballet et était d'ailleurs un ennemi absolu de la chorégraphie. Ce fut un auteur de ballet qui a travaillé dans l'Europe entière et qui connut un succès extraordinaire. Il avait fait entre 60 et 80 ballets dont il ne reste strictement rien, sinon des descriptions.

Ceci m'a donné à penser sur la question de ce qui se passait pour le créateur, c'est-à-dire le chorégraphe, sur la nécessité, au niveau de sa pensée créatrice, de ne pas avoir de possibilité d'inscrire au préalable ce qu'il va transmettre aux danseurs, et en général, quand cela se passe et se fait, c'est oralement qu'il indique aux danseurs étoiles ce qu'il a concocté, ce qu'il a pensé, ce qu'il a éventuellement mis sur quelques notes de papier, mais ce qu'il n'a pas vraiment inscrit comme un texte de ballet. S'il n'y a pas de texte de ballet il y a une transmission du créateur au danseur, à l'exécutant, et des ballets même relativement récents, de Lifar ou de Balanchine, il n'existe, en général, que des transmissions orales, avec tout ce que cela compte comme pertes dans la transmission. Les premières chorégraphies du *Sacre du printemps* sont dansées de mémoire par les danseurs.

La question, par rapport à l'enregistrement, c'est que maintenant il y a la vidéo. il y a les films – assez peu il est vrai. La vidéo est beaucoup plus utilisée actuellement, mais plus comme a posteriori, exclusivement même a posteriori, comme enregistrement de quelque chose qui s'est passé, mais pas du tout comme instrument de création, comme a priori de la création. C'est donc un mouvement assez spécifique et intéressant, pas tellement au niveau de la danse parce que je ne pourrai guère en dire plus, mais au niveau de deux formes de pratique artistique pour lesquelles j'ai tenté d'établir une sorte d'analogie : la musique de jazz et le cinéma, en tant que pratiques créatrices.

Pour finir avec la danse, le terme propre, d'ailleurs très peu employé, qui définit l'art de la danse, c'est-à-dire la création, est le mot « orchestique ». Il existe depuis une quinzaine d'années, à la Sorbonne, une chaire d'orchestique dirigée par un certain monsieur Boursier qui a écrit déjà plusieurs histoires de la danse.

Alors création sans texte et sans inscription. Ce n'est quand même pas la même chose que le mouvement créatif d'une peinture (où on impose malgré tout des choses), de l'écriture ou de la poésie. Ce qui n'est pas la même chose que la forme de création opposée à la statuaire où on arrache des lambeaux pour donner une forme. Mais, il y a pourtant une inscription quelque part sur de la pierre, sur de la toile, sur du papier. On peut prendre toutes les formes possibles d'inscription qui sont diverses, mais qui impliquent un support.

La chorégraphie : ce qu'en disent les chorégraphes, c'est que la question du mouvement – toute la dynamique – n'est pas transmissible par inscription. Maurice Bejart, à partir de quelques notes, fait un ballet avec cinquante personnes. Certains utilisent le dessin, mais celui-ci est quelque chose de tout à fait immobile, qui ne donne pas du tout le mouvement ni tout ce qui peut se dérouler, au sens d'un déroulement créateur.

J'ai choisi le jazz et le cinéma pour deux raisons. D'abord, à cause de cette analogie intéressante : la non-inscription stricte de la chose. La seconde question est celle de l'enregistrement, avec sans doute une importance considérable du support matériel, tant pour le jazz que pour le cinéma – ce sera l'hypothèse que j'évoquerai tout à l'heure. Je reviendrai aussi sur une autre question, à savoir les éléments historiques solides dont on dispose pour ces deux formes de création artistique. Leur date de naissance est connue. On peut la situer dans les années 1890.

Ce qui m'a intéressé dans le jazz et qui donne toute sa spécificité à cette musique, c'est précisément le fait que ça vit et qu'il y a toujours à peu près le même caractère. Il y a un argument. En général, c'est un thème, très court, avec des figures. Mais ce qui rend spécifique cette musique, c'est justement la non-inscriptibilité de ce qui va se passer. C'est-à-dire, d'un mot, la

nécessité absolue, vitale, pour cette forme d'expression, *de l'improvisation*. Le jazz écrit, là aussi, peut se transcrire, une fois joué, écouté, enregistré. Le jazz écrit à l'avance, en général, n'est pas du jazz – ça peut faire de la très belle musique, mais ce n'est quand même pas du tout là où se situent l'invention et la créativité. Là aussi, drôle de nécessité, pour le créateur qui est en même temps l'exécutant, de partir d'un schème vraiment ténu, en général, d'ailleurs très classiquement dans la période la plus glorieuse du jazz, à mon avis, d'autres ne seraient pas d'accord, c'est-à-dire la période des années 1940-1950-1960 : l'ère Bop et post-bop, puis le Be Bop. Le thème est donc très ténu. La plupart du temps, les jazzmen n'hésitent pas à prendre des thèmes extrêmement banals de comédie musicale, à l'américaine, comédie blanche en un mot, et abandonnent très vite le thème pour se lancer dans l'improvisation, ce qui est la pure création. On en arrive même, sous les formes les plus élaborées, à certains moments, à ce que le thème soit à peine exposé.

Je pense, notamment, à de très grands morceaux, comme celui de John Coltrane enregistré au début des années 1960-61, intitulé *Blues to Bechet*. Bizarrement, c'est là où il le réussit le mieux. C'est un morceau dédié à un vieux jazzman grisonnant qui, lui, n'était pas un grand improvisateur, sauf à ses débuts. Ce Blues est joué au saxo-soprano, ce qui n'est pas l'instrument le plus utilisé par Coltrane. Il y met une capacité extraordinaire à placer en tension le morceau, l'improvisation dure sans interruption pendant 6 à 7 minutes. Il est intéressant de noter qu'il ne donne pas la parole à ses accompagnateurs, je veux dire que la basse, la batterie, le piano – puisque c'est un quartet – ne prennent pas le solo, laissant la parole seule au saxo-soprano. Ce qui n'est pas le cas toujours, dans tous les morceaux de jazz. Au contraire, en général, les musiciens prennent des chorus et des solos, les uns à la suite des autres.

Même quand le morceau paraît un tout petit peu composé – je ne sais si certains parmi vous ont en tête un disque un peu antérieur à *Blues to Bechet* et édité en 1959 : c'est le fameux disque de Miles Davis, l'un des plus beaux albums de l'histoire du Jazz intitulé *Kind of Blue*. La formation est composée de six musiciens : John Coltrane, Cannonball Adderley, Miles Davis, Paul Chambers, Bill Evans, Jimmy Cobb (Disque Columbia).

*Kind of Blue* est un disque enregistré. Les morceaux sont originaux et sont des compositions extrêmement ténues, créés par Miles Davis uniquement. Ce qui est particulier, c'est que c'est une session faite pour l'enregistrement, pour le disque. Par la suite, elle a été reprise dans les concerts, mais la création originale est dans l'enregistrement. Un tel disque dure environ 40-45 minutes, il y a 5 à 6 morceaux. L'enregistrement, si le travail se fait bien, se passe en une nuit. En général, il se déroule la nuit. En une nuit ou deux. Bill Evans raconte que, même pour ce disque, (*Kind of Blue*) extrêmement travaillé et composé, Miles Davis est arrivé, tout à fait délibérément, cinq minutes avant le début de l'enregistrement et a donné les thèmes aux musiciens qui ne les avaient jamais lus.

Il y a là une nécessité de se mettre en tension, immédiatement sur quelque chose de donné et de très peu élaboré au point de vue écriture, quelques notes seulement.

Mon idée, de ce côté-là, est que c'est radicalement différent comme forme de création de la création musicale écrite, classique ou moderne, parce qu'évidemment, lorsqu'on connaît la difficulté de l'écriture dans la musique, il y a quelque chose là dans la rapidité, dans la nécessité de la création immédiate, de spontané, d'instantané, d'extemporané, etc. Un élément qui donne un caractère spécifique à l'affaire.

Je ferais, pour ma part, une grande différence entre la musique de Jazz et la musique de Blues. La musique de Blues est écrite, d'abord. En plus, c'est chanté en général. Bien sûr, il y a des caractères communs, mais elle est reprise comme des morceaux de folklore, d'une manière extrêmement répétitive par les chanteurs. Un Blues chanté dans les années 1910, même très bien chanté, est après repris de la même façon dans les années 1970. Il n'y a pas ce caractère très évolutif de la musique de Jazz qui fait que, un morceau enregistré en 1920 n'a plus rien à voir avec ce qui se fait maintenant.

Le Blues est plus écrit, il y a des paroles, mais il est surtout reproduit par les interprètes, en général de la même façon. La part d'invention est beaucoup plus dans l'interprétation, dans le style donné que dans la nécessité d'égrener plus ou moins vite un chapelet de notes, sur une base mélodique ténue.

Le Jazz, tout au contraire, beaucoup plus inventif est plus créatif que le Blues. C'est ce qui le différencie radicalement de n'importe quel folklore, indien, tibétain ou chinois, etc.

Quelque chose de tout à fait fondamental dans l'histoire du Jazz et son déroulement, c'est la question du support matériel. Je pense que, sans le disque, c'est-à-dire l'invention de l'industrie de l'enregistrement, la musique de Jazz n'aurait pas connu ce développement qu'elle a connu. D'abord, parce que le concert est quelque chose d'éphémère – cela nous ramène à la question d'oreille, de la transmission par la mémoire – ensuite, parce que dans les très grandes villes de Jazz les grands moments de création ne sont pas forcément des concerts, loin de là. Ce sont souvent ce qu'on appelle des sessions destinées à l'enregistrement, c'est-à-dire à être gravées immédiatement. La question de la création en studio, de la musique enregistrée en studio, sans public autre que les techniciens, les ingénieurs et les deux ou trois copines... Ce n'est pas du tout la même chose que de voir jouer des musiciens devant un public. Ils ne font pas la même forme de travail. Je pense que là il y a un caractère de réciprocité entre la possibilité d'un gravage et la musique – qui en est faite. Ce caractère a joué sûrement d'une manière tout à fait déterminante. Ceci m'amène à ce qui est peut-être le plus difficile à dire – et le plus intéressant – un peu par analogie avec ce que je viens de dire du Jazz, je veux parler du cinéma.

Je me suis dit qu'après tout ce qu'il y a de commun entre la danse et le Jazz, c'est-à-dire, l'impossibilité technique de pré-transcription, pour le cinéma, par contre, on est en plein dedans. Ce sera un peu l'idée que je vais essayer de développer rapidement. À savoir que, pour moi, le moment de création dans le cinéma est un moment auquel on n'assiste pas, c'est celui tout à fait précis du tournage, de ce qui se passait à ce moment-là, avec tous les aléas, toute la question de la lumière, des acteurs, de l'improvisation, du moment où la prise de vue se fait et où il y a quelque chose de pris, d'inscrit, pour préparer un film, une histoire, un découpage, un casting, mais pourtant, la plus complète inscription d'un film, même si cela fait 3000 pages – tout est inscrit à la seconde près de ce qui va se passer – n'a jamais fait un film. On pourrait éventuellement penser l'expérience de donner un film écrit, à l'image près, pré-écrit pour ainsi dire, bien entendu Godard n'en fera pas du tout le même film que Truffaut, en suivant les inscriptions à la lettre. Il y a donc là quelque chose de tout à fait insaisissable, de tout à fait impondérable, semblable à plus d'un titre à la mise en tension nécessaire pour qu'un morceau de musique de Jazz existe, sans pour cela être du folklore.

Par la suite, il y a certes le travail, pour la même scène. Il y a dix ou vingt rushes, on en choisit un, mais pas trois. Puis, il y a le montage. Les Européens se plaignent souvent des Américains de ne pas avoir accès à la salle du montage. On va même jusqu'à dénoncer

l'impérialisme de la production. C'est une histoire arrivée à tout le monde, y compris à Visconti dans son *Louis II de Bavière*. Personnellement, j'ai trouvé que la version courte, dite tronquée, de ce film est de loin préférable à la longue. On pourrait citer plusieurs films américains auxquels les auteurs n'ont pas eu accès, une fois que les rushes sont terminés. Pour Minelli, Fritz Lang (sa période américaine surtout), Welles, etc., je ne suis pas sûr que le fait de ne pas avoir accès à la direction du montage retire quelque chose à la qualité de certains grands films. C'est une question que je pose. C'est toujours l'idée, quand on assiste à un film, de l'enregistrement de ce qui s'est passé. Mais, par rapport à la question de la création, on se trouvait là sans un état postérieur à ce qui s'était passé. De ce fait, une question importante se pose. En particulier, c'est beaucoup plus consubstantiel pour le Jazz : s'il n'y avait pas une industrie cinématographique, une invention c'est comme si ça se mordait la queue.

Ce qui rend spécifique la création cinématographique, par rapport au théâtre ou à n'importe quelle représentation, c'est le fait qu'on enregistre quelque chose de passé et qui ne se refera plus. Quand on essaie de refaire au plus près – en général, ce ne sont pas les mêmes – un remake, l'on s'aperçoit que ça n'a rien à voir avec le film fait 20 ans auparavant. Ça ne colle pas, ça ne marche pas, même pour ceux qui essaient de suivre au plus près la version originale. Je pense qu'il y a là un caractère quasi extemporané, quasiment instantané de la création qui en fait quelque chose de tout à fait spécifique.

J'ai voulu retenir une idée que j'ai classée sous la rubrique : naissance nécessaire par la question de la mésalliance – terme emprunté à Granoff parlant de mésalliance à propos des origines de la psychanalyse. Il y a, selon Granoff, mésalliance pour les enfants, c'est-à-dire les psychanalystes. S'il y a mésalliance à ne pas connaître, à méconnaître si possible, c'est l'alliance entre Fliess et Freud, qui est une alliance honteuse. N'empêche que c'est l'alliance qui donne naissance à la psychanalyse, historiquement.

Je me disais que, pour le Jazz, il y a des centaines d'ouvrages d'histoire du Jazz, sur les origines, etc. D'abord, le plus curieux c'est qu'on ne sait pas du tout ce que veut dire le mot Jazz. Il n'y a pas d'étymologie, pas d'explication. Évidemment, les origines, c'est toujours les Noirs opprimés, esclaves, le Blues, les racines africaines et le choc de l'oppression, l'aspect politique de musique de libération, etc. En particulier, marquons une insistance extrême sur les racines africaines. Je pensais que c'était un peu vrai et que s'il n'y avait que cela, on serait resté toujours dans le folklore, au niveau du Blues. Je pensais que la mésalliance, celle qui n'était pas du tout à reconnaître et à dire, c'est l'alliance de Noirs sortant de l'esclavage.

La musique de Jazz n'est pas une musique populaire, même aux États-Unis, historiquement. La mésalliance se situe au niveau d'une tentative d'intégration, tout à fait extraordinaire, d'assimilation, d'appropriation par un certain nombre de Noirs Américains – pas tous – en général, des professionnels et des musiciens, donc, déjà très éloignés du folklore et de la musique populaire. Appropriation, par des musiciens professionnels noirs et savants de la musique européenne. Si cette musique de Jazz a fonctionné, c'est parce que ça allait de ce côté-là. En plus, il y a un parrainage non négligeable : le caractère purement anglophone de cette musique. La question de l'anglais comme langue porteuse, dans tous les termes techniques, est tout à fait importante. Y compris que le Jazz, devenu musique universelle, est pratiqué par des Japonais, des Hollandais, des Tchécoslovaques. C'est d'ailleurs du très bon Jazz, du Jazz très inventif. Ces musiciens utilisent des termes anglais pour les titres.

Je terminerai sur le cinéma, avec une espèce d'analogie. S'il y a bien quelque chose, là, qui fonctionne du côté de la mésalliance, c'est l'alliance maudite entre l'industrie, le commerce et l'art. Toute la question de l'argent et de l'industrie – avec les moyens et la technique qu'elle mobilise – est très fondamentale dans la pratique cinématographique. Elle déborde largement la question du « j'ai besoin d'argent pour la production ».

## Discussion

Félix Guattari : J'ai noté, au passage, sans élaborer, quelques idées. Ça me semblait très fructueux. La première question, c'est celle que tu poses : il s'agirait de quelque chose de radicalement nouveau. Certainement, en raison de ce que tu as dit de son développement, de son passage par des moyens de reproduction industrielle, en un mot de sa reproductibilité machinique, pour ce qui concerne le Jazz.

Ceci dit, il y a une série d'éléments qui ne sont pas, à mon avis, essentiellement nouveaux. C'est radicalement nouveau, mais pas essentiellement nouveau. Parce que la musique la plus écrite, au niveau de l'interprétation, connaît une resingularisation également radicale. Il est vrai que cette singularisation n'est pas forcément explicite et est souvent méconnue. Mais, si on s'efforce d'imaginer la différence, par exemple, de ce que l'on sert sous le mot de Vivaldi, à la radio, et ce qu'a écrit, par ailleurs, effectivement le musicien Vivaldi, il y a des interprètes qui ont le courage de jouer ça, comme Gould, faisant du Jazz avec Bach, par exemple. On voit bien que, de toute façon, l'interprétation est une resingularisation très contrainte, se donnant un paradigme de conformité, mais qui n'est pas ce qui est moteur. Ce qui est moteur, c'est bien entendu ce qui existe, ce qui échappe à cet univers d'identité de la reproductibilité idéale, disons du caractère platonique de la répétition. Il faudrait reprendre les thèmes de Walter Benjamin sur *l'aura*. C'est précisément ce qui échappe dans la reproductibilité qui fait que, d'un seul coup, on a une datation parce qu'il y a une série de traits d'interprétation, de resingularisation. On devrait évoquer la thématique sur la photo, sur les photos anciennes, en particulier. Barthes distinguait *le studium* – le fait que l'on s'y retrouve dans une photo. Il y a donc une répétition de quelque chose de déjà connu, même si c'est toujours un événement singulier. De plus, ça a du sens en raison de l'objet photographié ou en fonction de la compréhension qu'on en a. Barthes met l'accent sur quelque chose d'important : le *punctum*, qui échappe à ces dimensions-là, qui n'est littéralement pas vu, pas cherché par le photographe, mais qui fait l'opérateur singulier de subjectivation.

J'ai bien apprécié l'insistance sur la corrélation entre ce phénomène de musique se donnant comme irréversible – jamais deux fois on ne se baigne dans la même musique de Jazz – et la dimension industrielle de reproductibilité. Cela me semble tout à fait essentiel.

Qu'en est-il de l'opérateur ? À quoi servent toutes ces choses-là ? J'avais proposé, il y a très longtemps, le terme de *ritournelle*, pour tenter de marquer qu'il s'agit toujours, d'une façon ou d'une autre, d'engendrer des formules de cristallisation du temps. Il s'agit de battre le temps, de produire du temps, mais pas du temps universel. Plutôt du temps comme territoire. Du temps comme lieu d'appartenance existentielle. On sait que de telles ritournelles existent de tout temps dans l'idéologie. Il y a des moyens de délimitation d'un territoire ceci étant précisé qu'il ne s'agit pas d'un territoire absolu, en soi, mais d'un territoire différentiel. D'un territoire par rapport aux autres espèces ou à d'autres types de comportement, c'est-à-dire que ce

n'est pas le même type de chant d'oiseau qui va déterminer un rapport avec le partenaire ou avec une situation d'appel ou avec une situation d'individuation, ou au contraire une situation de panique, de fuite, etc. La musique est alors une sorte de clé territoriale. C'est le point où le temps et l'espace se nouent au niveau vécu. D'ailleurs, dans toute l'anthropologie, on trouve ces rôles de rythmes, de singularisation d'un territoire existentiel, y compris dans les sociétés capitalistes ou dans les sociétés précapitalistes. On y trouve ces sortes d'hymnes qui vont être, par exemple, l'équivalent d'un emblème pour une corporation.

Si l'on a bien en tête cette idée de systèmes de répétition, on comprend que la musique de Jazz noue des territoires existentiels. Mais, ce qu'il y a d'intéressant avec l'entrée du disque, de l'industrie, des studios de reproduction, c'est qu'il ne s'agit plus d'un territoire déterritorialisé. On peut parler du *clou de Chicago*, mais d'une certaine façon, je crois que le Jazz, d'emblée, se territorialise en dehors de son appartenance originale africaine.

Ce qui est intéressant, c'est que tu soulignes qu'il ne s'agit pas d'une musique de masse, mais d'une musique ségrégationniste, c'est-à-dire d'une musique de certaines catégories de gens qui se représentent dans le Jazz. C'est donc un territoire transversal, un signe de reconnaissance, d'appartenance existentielle à un certain type de subjectivation qui traverse... C'est beaucoup plus net pour l'Europe. On n'en a pas parlé. Il serait intéressant de revenir là-dessus, parce que l'opérateur de subjectivation, constitué par l'Europe, traverse beaucoup mieux que n'importe quelle idéologie, que n'importe quelle religion. En particulier, il a pu traverser en Russie, en Chine, etc., bien avant que d'autres systèmes de sémiotisation ne véhiculent des idées, des sentiments, des narrations, etc.

Je pense que cette question est en plein dans le travail qu'on essaye de discuter ici. Pour simplifier le problème que nous nous posons depuis des années autour de nos thématiques de « chimères », de schizoanalyses, c'est le passage d'un paradigme technico-scientifique (plutôt technocratique-positiviste) vers un paradigme éthico-esthétique. Ce passage implique qu'on passe d'une référence pseudo-scientifique (avec des universaux, avec une conformité, avec des lectures de symptômes, de syndrome, avec des interventions normées en fonction de l'objectif fixé), qu'on passe donc vers au contraire une resingularisation de la lecture des situations que l'on veut confronter, de la pragmatique de la pratique dans laquelle on sera impliqué. Resingularisation, en conséquence, de la lecture et de la pratique, mais qui renvoie, d'une certaine façon aux types de singularité de la création artistique et aux types de responsabilité impliqués par cette création. Celle-ci ne met jamais en jeu seulement une situation locale, techniquement bien discernée, mais une intervention engage une certaine création ex nihilo, une certaine gratuité, et (...) du même coup engage des conséquences, dans toutes sortes d'autres domaines. C'est, ici, sa dimension éthico-politique.

Il n'y a pas de garant transcendant, aucune garantie scientifique, aucune donnée permettant d'appuyer dans telle ou telle direction, cependant, dans une relation thérapeutique, quelle qu'elle soit, ce type d'engagement est inévitablement pris, même s'il n'est pas pris consciemment.

On peut mieux saisir cette dimension critique dans le type de références de singularisation données avec la chorégraphie, le Jazz et le cinéma. En effet, il y a une série de références esthétiques très proches du paradigme technico-scientifique. La musique, pendant des siècles, a été complètement assimilée à la science, aux mathématiques. Dans la musique baroque, en

particulier, le comportement musical s'est longtemps apparenté à un comportement Scientifique. Bach, Haëndel et Haydn, d'une certaine façon, écrivent la musique comme leurs contemporains écrivent des thèses mathématiques. Ce qui n'empêche pas, bien sûr, que l'essentiel est cette dimension performative, dimension de resingularisation C'est cette dimension d'aura qui fait que ce qui est déterminable, c'est ce qui est joué dans une pièce. Ce sont les sonorités, les timbres, les accidents. C'est le cas généralement du cinéma où il y a une sorte de mystère qui se passe au niveau du tournage. Nous retrouvons absolument l'équivalent du tournage même dans la musique la plus mathématique. Tout cela pour dire que l'essentiel est la référence à ce type de pratique de musique, ne s'appuyant pas sur une mémoire scripturale totalement axiomatisée, mais dont les mémoires sont ouvertes justement sur la saisie de l'incident, de l'accident.

Un des éléments de conjonction entre la danse et le tango, c'est le *butô*. On remarque, par exemple, dans le *butô*, qu'il n'y a même plus les figures de base ; puis, il y a cette intervention immédiate de l'élément de singularité dans l'assistance, dans tout ce qui se passe. Il y a une entrée, une singularisation bien plus grande encore que dans les autres systèmes de danse.

Par conséquent, le problème se ramène à cette question : comment peut-on traiter des opérateurs de singularisation existentielle, sans qu'ils vous sautent à la gorge, sans qu'ils vous fassent tout éclater ? Les appareils de mémoire, l'écriture préalable, ce sont, d'une certaine manière, des moyens pour les capter, pour qu'ils n'éclatent pas comme dans les univers de Jérôme Bosch. Ils impliquent qu'une scène soit aménagée – la scène et l'écriture, en un sens, c'est pareil – où ils pourraient développer leurs lignes de processualité. Les scènes sont plus ou moins ouvertes, plus ou moins maîtrisées en fonction justement de ces dimensions de matériaux. Sans doute, fallait-il une certaine scène de mémoire collective, de mémorisation collective pour la danse. On ne peut imaginer une polyphonie, un contrepoint, une orchestration très élaborée avec des systèmes de mémoire collective comme ceux des danses dans les sociétés archaïques. Ceci dit, ils permettent de faire rentrer toute une série d'autres facteurs extra-musicaux. Après quoi, l'on n'est pas fondé de dire qu'il s'agit de musique. Il ne s'agit ni de musique ni de danse, au sens où nous parlons. Nous employons des mots, mais nous dédaignons des notions tout à fait différentes. En revanche, ce qui est intéressant, c'est de voir qu'il y a des systèmes de mémoire plus directement territorialisés qui sont, pour ainsi dire, des mémoires *a posteriori* et pas des mémoires *a priori* comme l'écriture musicale, mais qui jouent avec le disque, avec l'enregistrement, etc. La mémoire devient, à ce moment-là, une mémoire de culture et de culte. Je pense que celui qui prend le saxophone ou la basse écrit ses notes en référence à tout ce qu'il a encodé dans cette mémoire de Jazz ou de Tango, ou de *Butô*.

On s'aperçoit qu'il y a bien une mémoire. Ça ne tombe pas du ciel. Mais, elle n'est pas une mémoire complètement territorialisée. Là, il y a des mémoires machiniques collectives, des agents collectifs d'énonciation s'appuyant sur le disque, la vidéo, le cinéma et donnant une consistance générale à une aire culturelle qui est elle-même déterritorialisée, mais qui est pourtant absolument singulière et constituée par des phylums singuliers liés où rentrent des phénomènes de subjectivation traversant les frontières, mais où rentrent également des techniques nouvelles instrumentales, des systèmes d'enregistrement (cf. le passage du 78 tours aux dernières techniques d'enregistrement).

Comment, alors, peut-on donner un maximum de coefficient de processualité, de liberté à des singularités dans une situation ? Vous voyez que cette phrase peut s'appliquer tout aussi bien



à ce qui vient d'être dit sur le Jazz, la danse et le cinéma ou à ce qu'on essaye de redéfinir comme pratique schizoanalytique dans les domaines de la santé mentale, de l'enfance, de la création... Nous restons toujours dans la même problématique avec le fait que l'entrée machinique tend à prendre une importance considérable. J'avais beaucoup insisté, à certains moments, sur le paradoxe de la relation à la machine, dans la distinction entre la scène psychanalytique et la scène de thérapie familiale. Je notais que, dans la scène psychanalytique avec sa sophistication et tout son caractère hautement élaboré d'un point de vue littéraire, il y a un effacement du regard, un comportement d'évitement au niveau éthologique le plus élémentaire. C'est comme s'il fallait mettre entre parenthèses le regard pour qu'un certain discours puisse s'instaurer, à la différence de la thérapie familiale où nous sommes hantés par le regard de la vidéo. Par conséquent, il y a un *voir* machinique qui, au contraire, devient la scène sur laquelle s'inscrivent les possibilités d'expression de toutes les singularités, y compris les singularités verbales.

Dans la psychanalyse, une singularité verbale se joue dans l'association d'idées. Dans la thérapie familiale, une singularité comportementale (accident de thèmes, lapsus, etc.) se jouera beaucoup plus dans un ordre de la performance. Cela signifie que, d'une certaine façon, les dimensions machiniques du *voir* (celles du cinéma, de la publicité, etc.) sont prises en charge, relativement connectées dans la thérapie familiale, quelles que soient les « conneries » délirantes dans l'ordre des théories systémiques ou des choses de cette nature. Finalement, il n'y a plus de critères déterminants.

Avec le psychodrame (génération Moreno), il y a l'idée de la scène où le donner à voir est offert dans un contexte de gens qui sont là, tandis que, dans la thérapie systémique, la sophistication du modèle est autre, c'est que ces donner à voir sont donnés à voir pour la science, littéralement. Pour Moreno, au contraire, c'est quand même donner à voir pour un spectacle assez territorialisé, assez circonscrit. Ensuite, il y a effectivement des descriptions, des schémas, un début de mathématisation. Tandis que, là, d'emblée, je crois que la dimension machinique du regard porte beaucoup plus loin.

J.C. Polack : Quand nous avons vu Moreno travailler à Barcelone, il donnait à voir dans le commentaire des personnes présentes (thérapeutes, etc.). On ne prenait jamais en considération les éléments proprement visuels de la scène. « Il » a dit ça, « il » a agi de telle ou telle manière, mais on ne notait aucun déplacement de pied, à la différence de la thérapie familiale où apparemment il y a des gens qui ne le font pas toujours, mais où il y a beaucoup qui donnent le moindre détail, comme si, tout d'un coup, cette sémiotique-là, purement imaginée, iconique, avait sa consistance propre, son intérêt propre.

D. Maugendre : Quand on parlait de mémoire, cela est vrai de tous les instrumentistes et de tous les interprètes, je dirais qu'il y a une mémoire cénesthésique du corps, radicalement différente d'un interprète à un autre, de la forme d'un instrument à un autre. Il n'y a pas les mêmes solos pris par Gould et les autres interprètes. Un des grands ratages du film de Bernard Tavernier, *Around Midnight*, dédié à un grand génie du Jazz, le pianiste Budd Powell, c'était de donner le rôle à un « soufflant », ça n'a aucun sens. Pour une raison très simple, c'est que Powell, en jouant, faisait son phrasé comme Gould : il chantait très fort et utilisait tout le temps sa voix. Alors qu'un saxophoniste, comme Dexter Gordon, ne chante pas. De surcroît, le rapport au corps et à l'instrument n'a rien à voir.

Évidemment, la question de la machine, tournant radical avec l'arrivée du 33 tours, c'est que, non seulement, dans le studio d'enregistrement ou dans les concerts, avec le 78 tours – et à cause de cela justement – les morceaux duraient 3 minutes. Mais, même dans les concerts, quand les musiciens étaient libres de jouer plus longtemps, sauf qu'ils faisaient des *jam-sessions*, le jeu pouvait durer toute la nuit. Des Jazzmen jouaient jusqu'à 5 heures de suite. Cela n'était pas réservé au public. Cela se passait entre musiciens. Des répétitions longues en quelque sorte. Cependant, il se produit un bouleversement total du système quand les musiciens ont commencé à jouer des morceaux de 15 minutes sur le disque, y compris la forme des chorus, l'ordre. Il y a eu un changement radical à ce moment.

A. Querrien : Par rapport à l'allusion aux mathématiques, au XVIII<sup>e</sup> s., il me semble qu'il faudrait indexer les processus, productions et reproductions. Ce qui me frappe, du côté de la science et des technocrates, c'est le souci de reproduire la réalité. Quand Descartes, par exemple, voit un rayon de soleil qui passe à travers une vitre et découvre les lois de la réfraction, il est absolument ravi de décrire la reproduction du processus naturel en mathématiques, mais c'est une reproduction. Ce qui me frappe, donc, dans ces musiques, c'est, au contraire, qu'avec le disque, on pouvait « fourguer » la reproduction quelque part et se libérer aussi de l'aspect hyper-ritournelle de la relation au public, de la reproduction identitaire, etc. Je crois qu'il y aurait à chercher du côté des dissociations des processualités entre ces deux domaines-là.

Medam : Avec mon professeur d'harmonie, nous avons discuté de la différence entre les mathématiques et la musique. Étudiant l'harmonie, l'écriture depuis quelques années, par ailleurs, étant économiste, donc censé faire des mathématiques en économie, j'avais posé le problème en expliquant à mon professeur d'harmonie que les mathématiques ne me plaisaient pas du tout, qu'au contraire l'écriture me plaisait davantage. À mon avis, il devait y avoir une différence. Ce que j'ai compris, sans caractériser les mathématiques par rapport à la musique, c'est que la musique va en avant, est quelque chose de créatif. C'est en quelque sorte un instrument abstrait, comme les mathématiques, mais destiné à créer quelque chose. Pour moi, avant tout, la musique est un instrument semblable à celui du menuisier, un instrument qui résiste, obéissant à des règles dont on n'a pas absolument parlé. Car, il y a des règles dans le Jazz et dans le Blues aussi. Ces règles doivent être appliquées pour être modifiées. Prenons deux exemples : comment fait-on du Blues ? On a une cadence, un certain type d'accords, un accord de tonique, c'est-à-dire de *premier degré* (do-mi-sol-do), par exemple, un accord de *sous-dominante du quatrième degré* (fa-la-do-fa), un accord de dominante (sol-si-ré-sol), puis on revient sur la tonique. Nous avons alors une grille, c'est-à-dire qu'au départ, il y a quelque chose qui est donnée, constituée d'un certain nombre d'accords, une succession, une cadence (1, 4, 5). En général, tout est écrit. C'est-à-dire que, quand on commence à jouer un morceau de Blues, on joue ce qui est écrit, ensuite on démarre, reprend la cadence, mais en gardant le seul principe, l'outil en quelque sorte, la règle de la cadence (1, 4, 5) ; à partir de là, on passe en modulant sur d'autres tonalités.

Prenons maintenant le deuxième exemple : comment les règles sont-elles nécessaires ? Comment existent-elles ? Et comment j'ai commencé à écrire de la musique sans pouvoir la jouer ? Cela me plaît, ne serait-ce que par son graphisme. Par exemple, je prends le *Dies Irae* et l'air russe *Kalinka* : je les harmonise ensemble, c'est-à-dire que j'en mets un à la basse (voix la plus grave). Ce sont deux mélodies que je juxtapose et joue simultanément, donc, j'en mets une à la basse et l'autre au soprano, seulement il faut qu'elles collent ensemble, pour cela on fait intervenir les règles de l'harmonie qui jouent, y compris dans la musique d'improvisation

du Jazz. N'oublions pas que le free-jazzman Anthony Braxton était premier prix de conservatoire aux États-Unis avant d'être un musicien de free-jazz. Cela fait que, pour harmoniser ensemble ces deux mélodies (*Dies Irae et Kalinka*), il faut les modifier. C'est à ce moment-là que l'on crée quelque chose, parce que, pour les mettre ensemble, on est obligé de mettre un bémol ou un dièse pour que ce soit dans la même tonalité, on crée alors un troisième objet qui n'est ni la première mélodie ni la deuxième mélodie, qui n'est pas une mélodie, mais une harmonie, un autre morceau de musique.

D. Maugendre : Sur les rapports des mathématiques et de la musique, il y a un livre qui en traite, d'une manière géniale pour certains, c'est le livre de Hofstadter (*Bach, Godel et Escher*). Pour ce qui concerne le Jazz, je suis fermement convaincu qu'il y a très peu de gens qui aiment le Jazz. Il faut très bien connaître le Jazz pour l'aimer. En général, les gens aiment bien, mais, au niveau des chiffres des ventes, il n'y a aucun rapport avec la variété, le rock ou même le classique. Quand on a vendu 1000 disques, on est déjà rentré dans son argent, alors qu'un bon disque classique se vend à 100 000 exemplaires. Un disque de Johnny Halliday se vend à 500 000 ex. En revanche, un disque de Jazz qui se vend à mille exemplaires sur Paris et sa région constitue un grand succès.

Par ailleurs, le Jazz, au niveau du rock en particulier (Presley, les Beatles), a été une source d'inspiration, sur le plan de l'harmonie, de l'invention. De nombreux thèmes ont été « piqués » à Coltrane, Ellington ou à Armstrong.

La question de règles : évidemment, le jazz est bourré de règles, y compris les règles d'harmonie, etc. Il y a tout à fait des cadres. Simplement, à évoquer le free-jazz, il y a une ligne très dure qui doit être respectée, c'est la ligne rythmique. En général, basse-batterie-piano, ligne mélodico-rythmique extrêmement solide. Quand Ornette Coleman se mit à faire du free-jazz, « free » signifiait « foutre en l'air » la ligne dure pour que tout explose et soit plus libre. Cela a bien marché pendant 4 à 5 ans. Au début, les free-jazzmen ont commencé à déstructurer. Mais, maintenant le free-jazz est devenu quelque chose d'ennuyeux et d'impossible. Les productions récentes d'Ornette Coleman et d'Anthony Braxton sont devenues inaudibles... comme la musique contemporaine (éclats de rire dans l'assistance). Le principe de liberté dans le cadre est effectivement très strict, mais une fois qu'ils ont voulu faire du free-jazz, plouff ! ça ne marche pas.

F. Guattari : Est-ce que c'est seulement un truc de qualité ou une régression des luttes collectives pour ce qui concerne le free-jazz ?

D. Maugendre : Il y a deux phénomènes à mon avis. Tout d'abord le phénomène folie qui est devenu répétitif. Ornette Coleman a été génial et inventif pendant 10 ans, mais depuis 15 ans, il fait la même musique : une sorte de tarissement. L'autre phénomène, c'est l'envahissement du Jazz-rock qui a pris une importance commerciale fantastique (par exemple avec Keith Jarett et Herbie Hancock). Au point de vue de la technique, classiquement l'enregistrement se fait d'une prise, de deux à trois, quand la première prise est ratée. Actuellement, Miles Davis, génie qui devient très répétitif, vend aussi bien que Johnny Halliday.

X : Le free-jazz, c'était aussi un mouvement noir américain. Il s'est cassé la gueule en même temps que la fin de ce mouvement. Archie Chepp, le festival Panafricain d'Alger en 1969, les leaders noirs américains, les Black Panthers entre autres... les touaregs, ce n'était pas rien !

F. Guattari : Comment les free-jazzmen ont-ils cassé les rythmes ? Dans le tempo ?

D. Maugendre : Dans le tempo, essentiellement, et dans la ligne mélodique sous tendue de la basse.

X. : Pour le lien avec la danse, je ne suis pas tout à fait d'accord dans les processus de création. Je verrais la danse plus proche du théâtre, parce que l'important, dans la danse, c'est la répétition. Dans le Jazz, l'improvisation est une création. À un moment donné, on décolle. Tandis que la danse, comme le théâtre, la répétition y est très importante. Au moment de la représentation, le produit est fini. Évidemment, il va changer à chaque représentation, il y a quelque chose qui se crée avec le public, de l'ordre de l'impalpable. Il n'y a pas cette liberté, à part peut-être dans certaines danses contemporaines.

D. Maugendre : Une fois le ballet construit dans la tête des chorégraphes, il est d'une grande rigidité. S'il ne se répète pas au millimètre près, c'est le clash immédiat.

J.C. Polack : Pour revenir au tournage comme moment privilégié de la créativité intranscriptible, chacun revendique d'être au cœur du processus de l'invention, de ce qui n'est justement pas facile à écrire dans un découpage ou dans un scénario. Si on prend le débat classique, on peut dire qu'en effet il y a un cinéma où c'est dans le tournage que ça se passe. Il y a des cinéastes dont la stylistique est complètement orientée sur la question du montage, ils sont d'abord et avant tout des monteurs. Je pensais, par exemple, à *Nashville* de Robert Altmann. C'est un film centré sur une science du montage. On a l'impression que la temporalité, l'organisation des plans compte beaucoup plus que la façon dont les acteurs jouent, que la lumière, etc. Ça peut se discuter, mais en tout cas, l'impact pour Altmann, l'intérêt, la spécificité de ce film est quand même sa construction, la durée des séquences, l'alternance, l'harmonie d'une certaine manière plus que la texture des séquences qui seraient donc les mélodies. Je pense qu'on pourrait pousser l'analyse un peu plus loin, c'est-à-dire qu'à l'intérieur même du processus du tournage, considérer que la créativité elle-même est diffractée entre un certain nombre de gens qui travaillent sur des matières particulières (l'éclairagiste, l'opérateur, le cadreur, etc.). Cela fait que le même metteur en scène – puisqu'on a pris l'exemple de Godard, selon qu'il travaille avec Nestor Almendros ou Alekan, il va faire un tournage complètement différent, quelles que soient ses intentions, parce qu'il y a quelqu'un qui pense la lumière complètement différemment que son copain, etc. Là, on pourrait presque faire des subdivisions encore, morceler davantage le processus de créativité instantanée, au détriment du caractère synthétique de la position au metteur en scène, pourtant très hypothétique. Bien sûr, c'est très important, d'abord parce que c'est lui qui les choisit, la sensibilité d'Almendros plutôt que celle d'Alekan ou de Raoul Ruiz (quand il était opérateur), mais, malgré tout, à partir du moment où il a choisi, il y a un degré de liberté réservé à l'opérateur qui fait qu'il y a de l'imprévisible et de l'incontrôlable, quelque chose qui ne peut pas être écrit. Autrement dit, on pourrait se demander si chaque fois que la matière spécifique est en jeu, avec sa technologie industrielle justement, ses moyens, ses instruments, etc, il n'y a pas comme des foyers de créativité instantanée tout à fait incontrôlables et qui font que, d'une certaine manière, une séquence bien tournée relève pour ainsi dire du miracle et est une espèce de hasard. Il y a des cinéastes, au talent fantastique, qui forcent le hasard pour faire que le hasard se répète.

A. Querrien : Ces foyers de créativité instantanée sont incontrôlables d'une manière unitaire par le metteur en scène, mais en fait la personne travaillant la lumière, à travers tous les films auxquels elle participe, contrôle à l'inverse beaucoup plus ce vecteur-là. Mais, c'est l'idée d'une espèce d'unité du contrôle qui est effectivement impossible.

D. Maugendre : Cela ne fait que confirmer ce côté hasardeux et ce caractère éphémère et instantané – ce qui échappe. J'ai toujours un doute quand on fait trop d'analyse et insiste sur le côté soit découpage en amont, soit montage en aval. Parce que, même si c'est fait en fonction de ce qui est décidé plus tard, pour reprendre l'exemple de *Nashville*, c'est quand même là que ça se passe. Le commentaire trop précis sur l'importance du découpage ou du montage est une tentative de réappropriation d'un contrôle, c'est-à-dire une tentative de repérer justement ce qui a échappé et est déjà perdu à jamais.

A. Querrien : Dans la psychanalyse la plus traditionnelle, le regard joue un rôle très important pour *l'analysant* pour reprendre un terme lacanien (la personne allongée). Par exemple, il y a des variations d'intensité de la lumière qui font qu'à lumière apparente égale, l'on est ébloui ou pas, puis on voit ce qui se passe dans le bureau. Il y a un non-contrôle, par l'analyste, de ce qui se passe dans le regard de l'analysant et qui pour l'analysant joue un rôle fondamental de rupture dans ce qu'on est en train de raconter des signes. De ce point de vue, ce serait finalement assez ouvert.

F. Guattari : Ce serait ouvert, mais ouvert à quoi ? Il y a le problème de la visibilité sociale qui me semble être en question. Le regard psychanalytique est un regard personnologique. C'est un regard solide. Tandis que la visibilité sociale sort de ce cadre des catégories psychanalytiques. C'est le fait qu'on est pris dans un système panoptique, machinique, excentré. On est sans cesse dans le regard du planning, des trajectoires. Sans en faire un regard paranoïaque, il est vrai qu'il y a un donner à voir une machine complètement déterritorialisée et sociale, dépassant de beaucoup plus loin un donner à voir de l'intimité (comme dans les Pays Arabes, l'importance prise par le voile sur les yeux). C'est un donner à voir pour ne pas voir, c'est un donner à voir pour un regard proximal, un regard humain, familial, un regard de partenaire éventuel ou un regard interdit. Tandis que le regard du cinéma, de la vidéo, le regard de la thérapie familiale, en un mot le regard machinique, est un regard de sondages, comme le regard de la publicité. C'est un regard beaucoup plus déterritorialisé, comme le regard des flux de population ? Un regard statistique.