

3 articles de Jean During

- a) "L'improvisation dans la musique d'art iranienne", in *L'Improvisation dans les musiques de tradition orale*, B. Lortat-Jacob éd., Paris, Selaf, 1987 (:135-141).
- b) "Improvisation et Communication" (*ibid.*: 33-44)
- c) "Le jeu des contraintes sociales" (*ibid.*: 17-23)

Dans le scan et OCR de ces pages, certains é ont été perdus, et changés en e.

LE JEU DES RELATIONS SOCIALES. ELEMENTS D'UNE PROBLEMATIQUE

Synthèse des travaux de Tours, assortie de réflexions personnelles

Jean During

Avant toute définition, l'improvisation se présente comme la manifestation d'une individualité dans un contexte collectif : il s'agit d'un apport créatif ou perçu comme tel par rapport à un donné musical, acte qui suppose une implication et une contribution personnelles et pose la question de la relation entre l'individu et le groupe. Cela aussi bien dans le cas où cet acte s'adresse à autrui (qu'il s'agisse d'auditeurs ou de musiciens) que dans le cas d'une performance solitaire, car en prenant position rapport à un modèle (cf. *infra*), il dépasse la situation d'exécutant passif ou neutre et intervient en agissant sur le modèle.

I. L'IMPROVISATION COMME FAIT DE SOCIETE

1) *Phénomène de reconnaissance.*

D'une façon générale, dans les milieux traditionnels, (cf. le cas de la Sardaigne, développé plus loin par B. Lortat-Jacob) chaque système reflète l'identité du groupe, d'une culture, et acquiert une valeur d'emblème. Ainsi au cours d'une performance improvisée, il peut arriver que l'interprète se laisse entraîner au-delà des limites de fluctuation admises, de sorte que le public ne retrouve plus les signes de son identité culturelle. Il semble que le champ privilégié de ce processus soit bien l'improvisation car là seulement l'artiste a le loisir de modifier son comportement instantanément, par un processus de *feed-back* tenant compte des réactions du public. Dans le cas de la composition (orale ou écrite), le processus est différé et l'exécution peut se passer de la présence du compositeur. Les limites de l'improvisation ne doivent donc pas s'envisager sous l'angle de la cohérence d'un système, mais bien plutôt sous celui de la recevabilité de l'information qu'il contient. Cela est très net dans les musiques modales d'Orient où un écart trop important correspond à un empiétement sur un autre système, brouillant le processus d'identification (confusion modale ou stylistique).

2) *Contraintes et ritualisation*

Il semble, en première analyse, que l'improvisation, par sa nature, s'épanouisse dans des conditions peu contraignantes et s'accommode mal des circonstances où la musique revêt un caractère hautement fonctionnel ou protocolaire. S'il en est ainsi, c'est que les codifications cérémonielles, rituelles, officielles ou académiques, qui se prêtent mal à des conduites improvisées ou imprévisibles, régissent également les systèmes musicaux et les conduites musicales qui y sont liées, laissant donc peu de place à l'improvisation.

Mais il se peut aussi que des espaces sociaux clairement délimités au sein d'une même culture ayant des incidences sur les conduites musicales (cf. *infra* «Honte ou prestige...»), systèmes socioculturels et liberté musicale se voient étroitement combinés. Ainsi les rites de transe ou de possession du Baloutchistan associent exigences cérémonielles et improvisation : dans ces rites, il convient de suivre de près le déroulement de la transe, ce qui implique une grande souplesse d'interprétation affectant l'ordre des mélodies ou des cellules, les tempi, les structures rythmiques, l'ornementation, les paroles etc. La nature de la musique permet des trouvailles ou des adaptations improvisées. Les parties improvisées (ou au moins non familières aux auditeurs) correspondent en général à un accroissement de l'impact expressif. Dans de tels cas, l'on peut dire que la musique a précisément pour fonction curative de briser les chaînes de l'aliénation, ce qu'elle fait d'autant mieux qu'elle repousse les cadres formels par le déploiement de l'improvisation. Ce n'est pas toujours le cas dans d'autres musiques de transe plus ritualisées : alors, l'enchaînement des séquences peut donner lieu à des variations.

D'une manière générale les contraintes externes ne favorisent pas l'improvisation (on pense à l'exemple du jazz improvisé qui fleurit dans des circonstances informelles). En règle générale, les conditions optimales semblent réunies lorsque la musique sort du cadre des contraintes : mêlée à des activités sociales sans relations apparentes, ou survenant "par hasard". Tous les musiciens cherchent plus ou moins à se libérer des contraintes psychosociales, quitte à utiliser des adjuvants artificiels. On notera ainsi que les joutes ou compétitions musicales improvisées peuvent être informelles. En Afrique et en Irlande, où elles sont fréquentes, on trouve un système de compétitions hautement organisé; c'est toutefois moins un lieu de déploiement d'invention spontanée que de démonstration technique (ces compétitions sont donc moins prisées des connaisseurs). Il en va de même pour les concours de flamenco.

En conclusion on peut dire que le relâchement des contraintes sociales psychologiques favorise le processus de l'improvisation. On le constate dans beaucoup de pratiques cathartiques, dans le jazz ou pop, les musiques soufies, ainsi que dans musiques de divertissement du monde islamique qui sont officiellement reprouvées donc marginales.

Toutefois dans la mesure où il faut parfois relâcher les tensions sociales afin de maintenir la cohésion, des musiques comportant une part d'improvisation peuvent jouer leur rôle.

D'une manière générale, l'improvisation s'affirme comme l'expression d'une transgression d'un ordre établi. Dans ces conditions, on est en droit de s'interroger sur le statut ou la position des musiciens qui assument cette responsabilité, car il s'agit vraisemblablement d'une position particulière qui ne peut être celle de n'importe quel participant.

1) *Rôles musicaux et relations entre musiciens. Le statut de l'improvisateur*

Le statut de l'improvisateur peut être évalué par rapport à une hiérarchie professionnelle ou sociale.

Cas zéro: absence de hiérarchie parmi les musiciens. Pas de leaders (ex. polyphonies pygmées, géorgiennes, du Golfe persique, secte afro-chrétienne zulu, etc.) Un leader n'est pas nécessaire dans les polyphonies lorsque celles-ci sont réglées par des contraintes techniques et textuelles. La hiérarchie dans un groupe peut être remplacée par un système de stimulations et réponses en fonction des circonstances.

Il est toutefois vraisemblable que le fait d'improviser soit le signe d'une compétence musicale ou d'une certaine autorité, et valorise la position d'un individu au sein de sa société. A preuve, dans les musiques savantes d'Asie et parfois d'Afrique, les rôles de leader et d'improvisateur équivalent souvent à une qualification professionnelle. Au Moyen-Orient, les musiciens d'orchestre sont souvent méprisés, au contraire des vedettes qui se produisent en solistes et sont considérées comme des improvisateurs. Le talent d'improvisateur est donc un facteur de promotion pour un musicien. Dans certains milieux traditionnels, le droit d'improviser n'est laissé qu'aux élèves parvenus un certain niveau de science et de connaissance.

2) *Reflète de la hiérarchie et mode de relation sociale*

Les faits d'improvisation doivent être mis en parallèle avec la hiérarchie des rôles musicaux et sociaux. Les plans peuvent coïncider. Le fait de «prendre la parole» valorise la place d'une personne dans la société (on se rappellera le rôle du barde ou griot dans certaines cultures traditionnelles). D'un autre côté, dans certains ensembles de percussion du Tibesti par exemple, les accompagnateurs sont tout aussi essentiels que le soliste qui ne pourrait se passer d'eux.

Dans beaucoup de chants alternés des derviches (*samâ', dhikr, qavvâli*), le rôle de leader peut être dévolu à une personne possédant une autorité morale plutôt qu'une compétence musicale supérieure. Le rôle de leader est par définition supérieur à celui des assistants, de même que la place des musiciens est supérieure à celle des auditeurs, dans la mesure où ce sont eux qui dirigent la cérémonie. Il peut y avoir une inversion des valeurs sociales, dans la mesure où l'autorité spirituelle prime sur la position sociale.

3) *Parole et improvisation*

Fondamentalement, il n'est peut-être pas juste de séparer improvisation vocale (sur des textes) et instrumentale, les deux démarches étant identiques et leurs pratiques souvent confondues. Dans le *qavvâli* soufi, les solistes improvisent ou arrangent des vers qui leur sont inspirés par les vers précédents aussi bien que par les rythmes et les mélodies qui sont susceptibles de recevoir d'autres paroles. Les bardes caucasiens adaptent leurs récits en fonction de l'auditoire (jeunes ou vieux) en alternant les séquences déclamées et chantées. Il semble toutefois que les cas où la richesse d'invention verbale s'allie avec l'invention musicale soient rares car cela

demande un double talent. D'ailleurs, lorsque la fonction oratoire prévaut, le texte ne manque pas de contraindre l'improvisation musicale, et la métrique poétique joue un rôle structurel déterminant (comme dans les poésies chantées du monde européen et arabo-berbère). De même, dans les langues à tons, les possibilités d'improvisation chantée sont plus réduites. Entre parole et improvisation il existe une relation étroite : improviser c'est parler subjectivement un langage musical. Jouer un air n'implique pas de connaître le système, pas plus que de réciter des vers : c'est seulement émettre un énoncé; en revanche, improviser (de manière à être compris) c'est comme parler une langue. En Iran, on considère que le musicien qui sait "répondre" à l'interpellation du chanteur est arrivé à sa maturité ; auparavant, on peut dire qu'il est seulement un interprète, soit, au sens propre, quelqu'un qui parle pour un autre, qui ne dit rien de lui-même.

Entre parole et improvisation existe une relation étroite : improviser c'est parler subjectivement un langage musical. Jouer un air n'implique pas de connaître le système, pas plus que de réciter des vers. Au contraire, répondre à une question, c'est montrer que l'on a assimilé le fonctionnement d'une langue. Savoir jouer un air c'est seulement émettre un énoncé, improviser (de manière à être compris) c'est comme parler une langue. (En Iran, on considère que le musicien qui sait "répondre" à l'interpellation du chanteur est arrivé à sa maturité ; auparavant, on peut dire qu'il est seulement un interprète, soit au sens propre, quelqu'un qui parle pour un autre, qui ne dit rien de lui-même.

III RELATION AVEC LE PUBLIC

Improviser, c'est d'abord s'adapter aux auditeurs, aux circonstances. C'est une manière de s'adresser au public, de tenir compte de lui, de refléter ses sentiments, puis de les diriger. C'est en même temps une façon de faire coïncider ce qu'on joue avec son propre état.

Le public n'attend pas une performance standard, mais un dépassement des normes, que ce soit sur la plan formel ou expressif; il veut une interprétation personnalisée, individuelle. Le musicien attend en retour un assentiment, une confirmation de sa performance; en ce sens il assume le risque de ne pas recevoir l'approbation escomptée.

En ce qui concerne les musiques traditionnelles, les réactions du public varient considérablement selon les situations. De même la performance et le type d'improvisation seront très différents selon le public. Ainsi beaucoup de musiciens orientaux s'adaptent au public occidental au prix de concessions qui seraient inadmissibles chez eux (cette attitude reflète un désir de plaire plutôt qu'un mépris public).

Au Moyen-Orient, les règles de bonne conduite du public, de même que l'attitude des musiciens devant leur public, ont fait l'objet de chapitres dans les traités anciens. Même dans les musiques d'art de traditions voisines, ces règles sont très différentes. Lorsqu'un artiste impose de nouvelles règles de conduite à son public, celui-ci est perdu et la performance en souffre. Faute des réponses traditionnelles du public,

l'artiste ne peut plus évaluer l'impact de sa performance et le mécanisme de *feed-back* est bloqué ; cela arrive parfois aux musiciens orientaux.

Dans la composition, le consensus est diffère et progressif; il n'y a pas de processus de *feed-back* (si ce n'est étalé sur toute l'oeuvre d'une vie). La nouveauté a tout le temps de s'imposer : une oeuvre peut être rejetée à sa création puis s'imposer un peu tard, sans aucune adaptation. Dans l'improvisation, le consensus doit être instantané synchronique à l'oeuvre. On peut supposer que dans la mesure où le risque de rejet plus grand, on ait tendance à limiter les innovations audacieuses. Dans ce sens l'improvisation appartient mieux à la tendance traditionnelle, par opposition à la tendance innovationnelle occidentale. Dans les musiques savantes occidentales, le rapport musicien-société n'est pas le même puisque l'oeuvre demeure, existe par elle-même non seulement comme modèle idéal). C'est l'oeuvre qui s'impose par elle-même e exerce son pouvoir sur le public, avec pour conséquence de façonner le goût du public. Elle s'interpose entre le public et l'artiste. Au contraire, dans un milieu tradition, modèle idéal qui conditionne l'écoute et la création instantanée résulte de la mémorisation de la somme des performances entendues et accomplies. C'est ce modèle qui détermine l'acceptabilité d'une performance. Toutefois (comme le souligne Canzio dans une intervention orale), chaque performance apporte à son tour une contribution à l'édification et à la transformation insensible du modèle idéal. Traditionnel ne veut donc pas dire statique.

Le fait que le modèle formel soit connu des auditeurs influence certainement manipulation par le musicien. Il faut intéresser l'auditeur en apportant une part d'imprévu à l'interprétation. Il faut dans ce cas prouver qu'on n'est pas seulement un exécutant, et affirmer son individualité, sa liberté personnelle, sa créativité. Cela devenir un genre comme par exemple les paraphrases sur des thèmes connus des pianistes du XIXe siècle. Au contraire, devant un public ignorant, pourquoi prendre risque d'improviser alors que celui-ci ne peut même pas deviner s'il s'agit d'improvisation ou non? C'est ainsi qu'en Orient, les meilleures improvisations sont souvent faite en petit comite, entre connaisseurs. Peut-être cela tient-il aux conditions sectorisation affectives, ou à une plus grande stimulation intellectuelle?

IV. FONCTION ET VALEUR DE L'IMPROVISATION AU SEIN D'UN SYSTEME MUSICAL

Au sein de la plupart des systèmes musicaux, l'improvisation marque deux extrêmes. D'une part on demande toujours un degré minimal d'interprétation ou de variation personnelle. D'autre part il y a un seuil au-delà duquel l'improvisation, comme phénomène créatif (tout comme la composition) devient une transgression de la régie, dérange les habitudes, bouleverse le système ou bafoue la règle (cf. *infra* «Le modèle et ses réalisations »). Dans les deux cas la fonction de l'improvisation est avant tout esthétique.

Par ailleurs, l'improvisation peut apporter au musicien une valeur de qualification. Improviser c'est montrer que l'on a assimilé les règles du système, et que l'on a su dégager l'esprit, le style et les structures des modèles musicaux. On possède donc un droit de modifier les pièces et d'en inventer de nouvelles. Dans la plupart des traditions orientales, cette compétence est plus estimée que celle du compositeur, parce qu'elle intègre un rapport direct avec le public et implique des qualités d'exécutant qui

ne sont pas nécessaires chez le compositeur. Cette compétence élève le statut du musicien improvisateur dans l'ordre des valeurs traditionnelles.

Le rôle de manipulateur de l'éthos et le droit que s'arroge l'interprète de disposer librement du patrimoine traditionnel correspond à une affirmation des valeurs individuelles et de la subjectivité. Lorsque l'on passe au statut de compositeur cette affirmation de l'individualisme se teinte de surcroît d'une valeur normative et autoritaire. Celui-ci détermine lui-même le destin de la musique; c'est ainsi que l'on passe de la tradition à l'histoire. (Le fait que le compositeur supplante le soliste improvisateur est en Orient un signe d'acculturation). Le cas des compositeurs traditionnels est différent lorsqu'ils opèrent dans des genres très codifiés ou ritualisés, comme les liturgies byzantines ou mevlevi.

La composition, opposée à l'improvisation acquiert un statut objectif, qui vient en partie de la distance entre l'interprète, l'oeuvre composée et le public (voire le compositeur et l'interprète). Les procédés d'écriture et de notation ajoutent encore à la composition un aspect "savant".

La valeur de l'improvisation n'est pas toujours la même pour le public ou pour les musiciens ou connaisseurs (ainsi en Iran, elle est surévaluée par le public, mais non par les experts). Cela tient sans doute à l'absence de modèle dans l'esprit du public, ou plutôt à l'existence d'un *modèle expressif* opposé à un *modèle formel* encore un modèle de *performance* opposé à un modèle de *compétence* (cf. *infra* "Le point de vue du musicien").

V. L'IMPROVISATION COMME GENRE MUSICAL

La plupart des artistes et des musicologues s'accordent à distinguer deux types ou deux niveaux d'improvisation dont il est difficile de définir clairement les limites. Ils recouvrent les concepts de *grande* ou *petite* improvisation (Dariush Safvate dans une intervention orale), d'improvisation *traditionnelle* ou *standard* (J.C. Chabrier); J. Baily propose les qualificatifs d'improvisation *de routine* et d'improvisation *inspirée* première consiste dans le traitement d'un texte selon des règles et des figures fixées d'avance; il y a choix instantané entre différentes possibilités connues. La première consiste à créer de nouveaux éléments éventuellement retenus par la suite pour enrichir le stock de figures, de patterns, etc. On retrouve la dialectique entre l'improvisation modèle (cf. *infra*) dans la mesure ou l'improvisé (qui d'une certaine manière provient d'un modèle préalable) acquiert à son tour le statut de modèle (D. Safvate reconnaît que la création spontanée de *gushes*, mélodie modèle, est supérieure à toute autre est extrêmement rare.) Ces couples d'opposition peuvent se réduire à la distinction entre "improvisation *stratégique*" et "improvisation *créative*". La première correspond à des choix et des alternatives qui s'offrent à l'interprète; de plus, elle est dans une certaine mesure fonctionnelle, correspondant à une adaptation aux circonstances. Au contraire, l'improvisation créative idéale poursuivrait seulement une fin esthétique et gratuite dégagée des contraintes. Parmi les fonctions mineures que peut assumer l'improvisation au cours d'une performance contenant par ailleurs des formes fixes, citons les suivantes :

- "Boucher un trou" ou servir de liaison entre deux pièces fixes appartenant à des modes différents (fréquent dans le *taqsim*).

- Mesurer les possibilités de l'instrument, vérifier son accord (prélude, *rao* vietnamien : souvent le glissement entre la vérification et le prélude est insensible).

- Donner le ton au chanteur.

- Accompagner un chant sans préparation préalable.

- Transposer et adapter une mélodie destinée à un autre instrument ou un autre accordage.

- Remplir une ligne mélodique simple (réalisation d'une basse chiffrée; adjonction de fioritures).

- Pallier une défaillance de la mémoire.

- Rattraper une erreur.

LE POINT DE VUE DU MUSICIEN : IMPROVISATION ET COMMUNICATION

Jean During

L'improvisation au sens courant est un concept propre à la culture occidentale et de ce fait, ne peut être appliqué tel quel à des musiques qui possèdent leur propre système de représentation et d'interprétation. Non seulement il convient d'interroger les cultures musicales pour comprendre comment elles conçoivent, jugent ou décrivent les faits liés à l'improvisation et à la création, mais en retour leur propre point de vue élargit le champ des concepts ou des métaphores applicables à la problématique de l'improvisation. Entre la plupart des cultures musicales de même type, en Orient et Occident, les traits communs sont néanmoins assez nombreux pour que l'on puisse dégager quelques idées générales. Mais c'est surtout en tant que mode d'expression personnelle que l'improvisation renvoie au-delà des particularismes culturels, au fond universel de la psychologie et du domaine de la subjectivité.

I. Le rapport au «texte».

Dialectique composition / improvisation dans diverses cultures

On sait que plus qu'aucune tradition, les musiques modales du Proche et Moyen-Orient réservent une grande place à l'art de l'improvisation. Il convient cependant de préciser et de nuancer ce concept. Dans la musique arabe orientale ou l'improvisation modale (*taqsim*) constitue un genre majeur, le concept d'improvisation a été récemment sous l'influence de l'opposition occidentale composition / improvisation, ce terme (*irtidja*) n'est pas des plus heureux ni des plus appropriés puisqu'il comporte la nuance péjorative d'inachevé, négligé. Le terme plus approprié de *taqsim*, qui désigne le genre d'improvisation individuelle de rythme non mesuré, évoque l'idée de division, de morcellement et suggère que l'artiste procède par fragmentation d'un modèle en éléments constitutifs, afin de les réorganiser à son goût. De fait, l'art du *taqsim*,

comme l'improvisation dans la musique persane ou indienne, ne s'apprend ni ne s'enseigne; la seule base est constituée par les pièces rythmées fixes, avec leur ornementation. Une analyse fine des *taqsim* turcs montre qu'ils se composent en partie emprunts aux pièces fixes, les seules qui soient transmises avec précision : il s'agit de structure d'un mode, de schémas de modulation ou même de motifs qui sont insérés de façon libre et non mesurée. Le *taqsim* révèle, selon les connaisseurs, la culture musicale de l'interprète; il n'est pas possible de créer des *taqsim* originaux sans une vaste connaissance du répertoire de compositions fixes. Plus encore, l'improvisation est considérée comme une forme de création à part entière : dans l'absolu, chaque *taqsim* doit être exemplaire. C'est le cas des brefs *taqsim* de Camil Bey enregistrés vers 1905. Ils sont considérés comme des modèles du genre. Les contraintes du disque 78 tours ont donné des réductions non moins exemplaires des *raga* de l'Inde (c'est également le cas des improvisations célèbres de Vilayat Khan ou de Moh. 'Abdolwahab).

Bien qu'en Iran le terme d'improvisation (*bedâhe navâzi*) ne soit pas très utilisé pour la musique, le genre et la méthode sont très proches du *taqsim*. L'idée de morcellement suggérée par ce terme évoque celle de séquences, voire de modules modaux enchaînés les uns aux autres (c'est le sens du persan *radif*), alors que les pièces fixes constituent des unités en tant que telles. A la différence des musiques turque et arabe, le modèle de référence est ici une sorte de *taqsim* modèle composé de nombreuses mélodies le plus souvent libres. Ces mélodies ordonnées sont utilisées comme structure de composition de type impromptu (improvisation) ou conventionnel. Dans le passé, la différence n'était pas considérée comme pertinente et lorsqu'on demandait à H. Qoli (m. en 1915) pourquoi il ne «composait» pas comme ses élèves des pièces fixes, Il répondait avec hauteur: «ce que je compose, c'est ce que je joue". Comme dans l'exemple précédent la qualité de l'improvisation est liée à l'imprégnation du modèle (*radif*) à la culture musicale, mais aussi à la culture tout court qui détermine le goût et le style.

Ce même type de rapport à la pièce fixe se décèle par exemple dans le *raga* vietnamien ou dans les *raga* indiens dont les structures et les règles d'improvisation sont tirées des compositions fixes (cf. *infra*, R. Canzio). Citons aussi le *shakl* dans les performances du *rabab* afghan ou baloutche : il s'agit d'un prélude non mesure et orné, parfois très bref, dont la cohérence et la pertinence proviennent de l'image mentale que l'interprète a su tirer de la mélodie fixe qu'il annonce. Ce genre a aussi pour but de dégager la gamme puis le mode de la mélodie, ce qui se fait en accordant les cordes sympathiques et en vérifiant la place des frettes¹. Enfin, quelle que soit la nature du modèle, la plupart des improvisations traditionnelles prolongent la synthèse plus ou moins

¹ Certaines de ces "vérifications" ont dans le *rabâb* toutes les qualités esthétiques d'un prélude. Ce genre de prélude en musique occidentale a également son origine dans l'ajustement du luth. Un maître iranien expliquait qu'il fallait passer insensiblement de l'accordage et de la vérification des degrés à l'interprétation libre du mode, sans créer de rupture; ou encore de faire en sorte que l'accordage pressente les agréments d'un prélude.

consciente que le musicien opère à partir de toutes les improvisations qu'il a entendues. Dans la tradition persane il est recommandé de ne pas se limiter à une seule version répertoire type (*radif*) mais d'en étudier d'autres afin de pouvoir dégager «par superpositions" les points communs et les divergences. Ainsi on étendra les possibilités d'interprétation des mélodies-type.

De même que le processus d'improvisation est lié au texte ou aux règles référence, de même improvisation et composition sont les deux aspects d'une même activité créatrice : la démarche d'un Schubert écrivant ses oeuvres au fit de la plume! sans ratures est parallèle à celle de Camil Bey improvisant ses *taqsim* historiques d'avant le gramophone. La seule différence serait la possibilité pour le compositeur de «prendre son temps", ce qui aurait pour effet une organisation plus rigoureuse, opposée à certain laisser-aller autorisé dans l'improvisation. Dans les cas extrêmes toutefois, cette possibilité devient essentielle et il y aurait sans doute lieu de distinguer entre compositeurs écrivant d'un seul jet et les artisans qui comme Beethoven remanient inlassablement sur le papier la matière musicale. Mais ici encore, on peut opposer le des artistes qui reproduisent toujours les mêmes «improvisations", peut-être en mûrissent à la manière d'une composition.

Le fait de ne pouvoir dégager des critères universels, ne doit pas dispenser chercher au sein de chaque culture la place de l'improvisation par rapport compositions fixes : s'agit-il d'un relâchement des contraintes de composition ou bien de règles d'une autre nature ? Dans l'improvisation, l'accent est souvent mis sur la qualité de l'interprétation, la réalisation de l'ornementation, les effets, les contrastes, etc. Le plaisir de l'auditeur est souvent plus immédiat et plus sensuel, moins intellectuel. Tous ces éléments d'«agrément" peuvent l'emporter sur la structure, sur la composition. Bien que pertinente pour un bon nombre de traditions savantes, il s'agit la aussi d'une approche occidentale du problème : le concept de composition, d'oeuvre fixe ou de modèle mélodique doit être défini lui aussi au sein de chaque culture.

Dans une perspective comparative ou historique, il est donc intéressant d'évaluer la place de l'improvisation, de l'interprétation et de la composition dans différentes traditions ; il en est qui valorisent hautement la composition ou au contraire de l'improvisation. Au Japon, où les manifestations musicales sont fortement ritualisées, l'improvisation n'existe pas; tout au plus peut-on parler d'interprétation. En Occident, la composition à étouffé l'improvisation durant plus d'un siècle avant de lui rendre récemment ses droits. En Iran, les critères du «musicien d'art" qui prévalurent pour le public dans les années 60 laissèrent la plus grande part aux facultés de création spontanée, ce qui conduisit à un relâchement des règles et de la conservation du répertoire modèle. A cela s'ajoutait également la possibilité de composition systématique ou implicite de mélodies ou motifs qui ne faisaient qu'étayer les improvisations de l'interprète et ne se donnaient jamais comme des pièces fixes destinées à être jouées par d'autres.²

² Par composition implicite on entend ici les différents clichés personnels décelables dans compositions spontanées d'un même artiste.)

S'il existe un clivage entre deux pratiques musicales, ce n'est souvent pas tant entre composition et improvisation qu'entre interprétation (exécution) et improvisation. Composition et improvisation exigent non seulement un certain savoir-faire (habileté d'écriture ou de réalisation), mais l'assimilation et l'intégration des principes mêmes de la musique : improviser sur un cycle rythmique (*tala* indien, *iqā'* arabe), harmoniser une mélodie, l'ornementer ou la paraphraser, adapter un poème métrique à une mélodie mesurée, etc.; tout ceci implique une connaissance et une expérience qui dépassent le savoir d'un simple interprète. C'est dans ce sens que la faculté d'improvisation est considérée dans beaucoup de traditions comme le critère d'une maturité musicale, souvent supérieure à l'aptitude à la composition conventionnelle. La part de créativité personnelle exprimée dans ces deux activités souvent confondues est opposée à l'attitude passive de certains musiciens traditionnels qui, même au sein de systèmes privilégiant l'improvisation, se limitent à l'interprétation ou à ce qu'on a appelé «petite improvisation" ou «improvisation conventionnelle"³.

Le maître indien R. Shankar distingue les «créatifs" des «perroquets", tout en appréciant le rôle de ces derniers comme transmetteurs. En Iran, on distingue les interprètes (plus libres et plus créatifs) des connaisseurs, *musiqidân* (plus conservateurs et plus exigeants), ces catégories correspondant à des publics distincts et à des critères de qualité différents.

Par contre, les compositeurs se situent à l'arrière plan; de nos jours encore l'interprète est confondu avec le compositeur dans l'esprit du grand public: on dit par exemple «la chanson de X" en mentionnant l'interprète, comme on dirait la «Symphonie de Karajan". En Occident, ces deux fonctions sont séparées depuis longtemps alors que la composition est sans doute encore liée à l'improvisation, situation qui s'est retournée récemment dans des oeuvres où le compositeur prescrit aux interprètes des règles d'improvisation. Et pourtant, l'improvisation n'est autre chose que l'actualisation plus ou moins libre d'une pièce fixe ou d'une forme selon un ensemble de règles.

Toutes ces nuances du concept de création doivent être discutées en particulier dans chaque système musical et les critères formels et temporels ne peuvent à eux seuls rendre compte de l'originalité de ces deux démarches créatives opposées à l'interprétation plus ou moins passive. Il reste cependant que les processus d'improvisation et de composition s'actualisent aux deux de manières différentes et relèvent d'expériences bien distinctes. On s'en fera une idée plus claire en examinant les facteurs d'ordre subjectif et intersubjectif mis en jeu dans l'improvisation.

³ Séminaire de Tours, juin 1984. On pourrait de même distinguer la composition «(conventionnelle)» de la création «inventive». Dans les musiques traditionnelles qui recourent à l'écriture, seule la composition inventive, le chef-d'oeuvre, a des chances de passer) a posteriori.

II. Aspects psychologiques de l'improvisation

1) *Facteurs subjectifs*

L'improvisation, selon G. Dalmasso ⁴ c'est "la mise en jeu par l'expression spontanée de soi-même, de ses sentiments et de son histoire ; c'est entrer da certaines modalités existentielles et affectives telles que l'affirmation de sa liberté individuelle, le risque qui en écoule, la mise en jeu devant soi-même puis devant autrui de ses connaissances profondes de la musique, de sa créativité ; l'expression de dispositions intérieures ou morales par un langage approprié à l'instant, etc. Même dans les cas où l'improvisateur ne joue que pour lui, il assume une part de risque beaucoup plus grande que dans la composition ou l'interprétation, part qui s'ajoute à l'aspect ludique de l'entreprise : l'improvisation ne laisse pas de trace, c'est un acte esthétique pur, voire gratuit et désintéressé. (Toutefois la pérennité de la composition implique aussi à long terme pour le créateur le risque de n'être pas appréciée, alors que l'improvisation faible se laisse plus vite oublier).

La nature particulière du contenu affectif de l'improvisation est en définitive aspect aussi important que son contenu concret : l'état d'inspiration, la disposition psychique de l'interprète comptent plus que l'évaluation du contenu. S'agit-il vraiment d'idées neuves ou d'improvisation de routine? Peu d'auditeurs sont en général à même de le définir. Le seul fait d'interpréter librement des pièces plus ou moins connues est suffisant dans beaucoup de traditions. Néanmoins cette marge de liberté, si infime soit-elle semble indispensable à la communication du contenu affectif du message musical. C'est la mise à profit de cette marge de liberté relative qui constitue pour l'auditeur le facteur d'imprévisibilité attendu. Cette marge n'est pas quantifiable comme le seraient des taux de variabilité, d'information ou de complexité, car on ne peut mesurer le processus psychique qui confère une signification et un contenu affectif à ces fluctuations. En principe on ne pourrait parler d'improvisation que lorsque le musicien lui-même à l'impression de créer une forme nouvelle, encore qu'il peut n'en être pas vraiment conscient.

En conséquence, l'évaluation du taux d'improvisation ou de créativité d'une performance devrait toujours tenir compte du facteur impondérable de l'investissement affectif des auditeurs et de l'interprète, et pas seulement du taux de fluctuation par rapport au modèle. Définir le taux d'improvisation, ce n'est pas inventorier le nombre d'occurrences imprévues. Chaque culture à ses propres critères d'appréciation. Une performance peut contenir une grande part d'improvisation, mais être jugée redondante et superficielle, sans grande créativité, au lieu qu'une version proche d'un modèle peut être hautement estimée, L'excès de liberté nuit à la rigueur de la forme, et c'est souvent ce qui est reproché à l'improvisation, lorsqu'elle est considérée comme un genre laxiste. De plus, un jugement sur l'improvisation devra tenir compte des niveaux de structure. L'improvisation dans un niveau de structure donné ne sera pas forcément aussi pertinente que dans un autre niveau.

⁴ Sur l'Improvisation", *Musique en Jeu*, 26, le Seuil, Paris, 1977 : 35-47.

2) *Facteurs inter-subjectifs*

Le rapport à une référence fixe est, on l'a vu, un des éléments essentiels de l'improvisation. Cette référence peut se situer à des niveaux différents : elle peut être de l'ordre du modèle mélodique, de la syntaxe ou grammaire (les règles du jeu), ou même seulement du style. Elle peut aussi les combiner toutes. Dans les cas extrêmes (*free-jazz*, musique contemporaine occidentale), la seule référence est constituée par la règle que s'est fixée l'interprète (ou que le compositeur a fixé aux interprètes-improvisateurs) dans les limites d'un concert ou d'une pièce, règle qu'il doit s'astreindre à respecter. Il conviendrait donc de distinguer *l'improvisation libre* (généralisée à tous les paramètres) de l'improvisation à l'intérieur d'une oeuvre, que l'on peut appeler *traditionnelle* dans la mesure où elle correspond à l'usage le plus répandu. Dans tous les cas, d'une manière ou d'une autre, l'interprète est tenu de préserver la cohérence de cette référence. S'il en est ainsi, c'est que, peut-être plus encore que dans la performance de pièces fixes et fixées, l'improvisateur doit prendre en compte la réception et l'intelligibilité du message musical par le public. Plus encore, cette réception conditionne et détermine sa propre performance par un phénomène de *feed-back* constant.

Dans l'improvisation, le musicien est au centre d'une dialectique permanente entre l'effet de *reconnaissance* et l'effet de *surprise* produit sur le public. Cet effet de surprise est en principe plus grand lorsqu'il s'agit de nouveauté, (ce qui est le cas en principe de l'improvisation), que lorsque le public connaît d'avance la pièce de musique, mais nous avons vu que l'impact subjectif dépend de données culturelles impondérables. En envisageant l'improvisation sous l'angle de la théorie de la communication, on retrouve d'une autre manière la loi de l'art exprimée par P. Valéry "l'art naît de contraintes, vit de lutte et meurt de liberté", qui peut se formuler par la dialectique du banal et de l'original, depuis la redondance jusqu'à la saturation d'information par excès de signes non intelligibles ou non assimilables.

Ces principes valent pour tout type de communication et en particulier pour la musique, mais la spécificité de l'improvisation résiderait peut-être dans l'implication immédiate et totale du musiquant dans une relation d'échange ou de *feeder back* avec le public *ou/et* avec les autres musiciens. Bien qu'il soit toujours possible pour le compositeur de rectifier son tir et de s'adapter au goût et aux attentes du public, de se limiter à un public ciblé (le cercle de ses admirateurs), ou encore de parvenir progressivement à convaincre le public, (c'est-à-dire à rendre son message intelligible et assimilable) par la répétition de ses oeuvres, le cas de l'improvisateur est cependant différent puisqu'il répond instantanément aux attentes de son public ou de ses auxiliaires.

L'assentiment du public signifie dans une certaine mesure la conformité de la performance au modèle idéal qu'il s'est forgé par l'audition d'un grand nombre de performances. Cet assentiment peut constituer pour le musicien une stimulation à dépasser ce cadre idéal implicite, à chercher à créer la surprise en apportant des éléments neufs (imprévus). C'est par l'accumulation de performances de ce type que l'image idéale se transforme progressivement et que la musique et le style évoluent. Ainsi le public participe plus directement à l'élaboration de l'oeuvre et du modèle, ce que

p. 39 recherchent précisément les compositeurs contemporains occidentaux. L'attitude élitiste de l'artiste incompris qui refuse tout compromis d'ajustement avec le public est sans doute viable en ce qui concerne la composition musicale, mais certainement pas dans les circonstances d'improvisation en public (cf. chapitre Le jeu des relations sociales).

Au contraire, bien des faits liés à l'improvisation ou au moins à la performance vive témoignent du besoin de communication immédiate, d'échange émotionnel, de rapports communiels avec le public ou avec d'autres musiciens : chaque culture ou tradition possède au moins ses propres codes d'approbation (ou de désapprobation) d'une performance. Citons par exemple les manifestations protocolaires d'enthousiasme des auditeurs de musique arabe qui ponctuent les grands moments d'une improvisation type *taqsim* (la suppression récente de ces repères a, selon Sch. Hassan, été fatale à certains interprètes⁵ ; les applaudissements et les rappels systématiques dans musique d'art occidentale font également partie d'un code précis, comme les sifflement (courants dans le passé), qui ont une signification opposée dans le jazz ; la danse peut être une manière de réaction d'approbation ; les battements de mains rythmiques sont un des traits culturels spécifiques aux traditions musulmanes de l'Inde. En Europe, le public est particulièrement sensible aux relations de connivence que les membres d'un groupe ou duo manifestent sur scène. Il y voit un critère d'authenticité traditionnel. Même en l'absence de signes tangibles, tout interprète doit être capable de sentir type de relation qui s'établit entre le public et lui, faute de manquer totalement son but.

Ceci revient ici encore à poser la question en termes de communication, même s'il ne s'agit plus que de signes impondérables. La nécessité de l'impact immédiat sur les auditeurs rend hasardeux le choix préalable d'un programme de concert anticipant l'ambiance du lieu, l'état des spectateurs et la disposition personnelle de l'interprète. Les traités persans du XVII^e siècle recommandaient l'usage de certains modes appropriés à la complexion ou au statut des auditeurs : le mode *Segâh* pour les militaires, *Chahârgâh* pour les gens à peau bronzée, *Râst* pour les savants, etc. Mais pour un artiste sincère il faut tout d'abord se convaincre soi-même en réalisant une harmonie entre son propre état d'âme et la musique. Dans la musique du Moyen-Orient (Iran), l'improvisation était selon D. Safvate⁶ : un procédé qui donnait aux musiciens le pouvoir et la possibilité d'apporter dans l'interprétation de la musique les modifications qu'ils jugeaient nécessaires aux besoins de leur état et de leurs sensations (*keyfiyat*) intérieures". "Les musiciens d'autrefois, poursuit l'auteur, avaient une mémoire considérable et une grande faculté d'enregistrement et d'imitation...; lorsque l'atmosphère de l'assemblée n'était pas bonne... ils restaient dans le cadre du *radif*, c'est-à-dire interprétaient seulement le répertoire, sans beaucoup d'apports créatifs".

Toute musique a plus ou moins pour but de modifier la disposition psychique et

⁵ Séminaire de Tours

⁶ Musique iranienne et mystique" (trad. et notes de J. Daring), *Etudes traditionnelle* 484-85, 1984 : 54.

affective du ou des musiquant(s) et/ou des musiques. Beaucoup de langues possèdent une terminologie appropriée pour désigner l'état recherché (comme le *tarab* ou *hâl* dans le monde musulman, le *duende* dans le flamenco, le *blues*, etc.). Cet état est directement lié à l'improvisation dans la mesure où,

1) l'inspiration créatrice est vécue comme un état particulier de grâce et où

2) sa réalisation exige un minimum d'adaptation instantanée et constante de la performance, constituant le phénomène de *feed-back*. Or d'un côté l'interprète s'adapte à la demande de son public (phase de redondance relative du message, baisse du faux d'information), d'un autre, il introduit des informations plus ou moins nouvelles (c'est-à-dire plus ou moins imprévisibles). En alternant ces deux phases, il renouvelle l'intérêt sans égarer l'auditeur et le rassure grâce à différents types de repères, sans toutefois le lasser. C'est selon ce principe que les maîtres persans (cf. D. Safvate *op. cit.*) préconisaient de passer insensiblement d'un mode ou d'une mélodie à une autre, de façon à entraîner l'attention de l'auditeur presque à son insu et à induire en lui les états affectifs correspondant à l'ethos des mélodies (telle la fameuse légende de Fârâbi qui fait tour à tour rire, pleurer, puis dormir son auditoire). La première phase de cette transformation consiste précisément à jouer ce qui correspond tout à fait à l'état des auditeurs (phase correspondant à la redondance, au connu), puis à passer progressivement à d'autres ethos. La structure de la plupart des développements dans les improvisations modales correspond à ces différentes phases. Soulignons encore que les auditeurs ne sont passifs que jusqu'à un certain point : ce qui différencie quelque peu la performance d'interprétation standard (ou médiatisée par un support enregistré) de l'interprétation ou improvisation créative, c'est précisément la réciprocité, l'interaction musiquants/musiques. L'interprète poursuivra tant qu'il sentira l'adhésion du public ; cette adhésion constitue un encouragement à poursuivre l'expérience et modifier sa propre disposition psychique. C'est dans ces conditions de réciprocité et de participation du public que l'événement musical atteint les sommets espérés.

La confirmation du public (ou de ses auxiliaires) constitue pour l'interprète le plus stimulant des soutiens ; il lève ses dernières inhibitions et délisse ses facultés créatrices, à moins qu'il ne pousse à la démagogie (c'est ici que se révèlent les aspects éthiques de l'art : répondre à la seule attente du public ou répondre à sa propre exigence intérieure).⁷

⁷ On part généralement de ce qui est connu ou identifiable par tous : les « signatures » ou i motifs-clefs du mode, la présentation progressive des degrés ; on passe ensuite à des éléments moins prévisibles : les modulations (dans le *taqsim*) , l'invention de phrases mélodiques, etc. On peut aussi commencer par un thème connu que l'on développe et paraphrase (ex. des « compositions » de la musique indienne). Il en va de même en ce qui concerne les rythmes : dans l'improvisation à la percussion iranienne *zarb*, ou au *tabla* indien, on part toujours de l'énoncé clair et dépouillé (banal et prévisible), que l'on développe progressivement de façon à faire perdre le fil à l'auditeur (et parfois même à l'instrument accompagnant) ; cette phase correspond à la surprise et l'imprévisibilité. En général, il y a donc plus d'information : accélération du tempo, modulations, ce qui est possible parce que l'auditeur a pu en principe s'imprégner des schémas de base, des repères qui rendent plus intelligible et plus assimilable l'accroissement d'information.

Devant le risque qu'assume un musicien lorsqu'il improvise en public, dévoilant sa dissimulation possible ses compétences profondes (encore qu'il soit souvent obligé de "bluffer" et de préparer des improvisations) et s'abandonnant aux caprices de muse, on comprend aisément à quel point l'ambiance peut déterminer sa performance. Celle-ci dépend d'un équilibre fragile de nombreux facteurs -tels que la mémoire immédiate et profonde, les réflexes gestuels, des stratégies de composition, l'idéation qui sont constamment sollicités, évalués et dirigés pour donner naissance à la performance faite d'un nombre incalculable de décisions répondant à autant de choix possibles. On devine la concentration requise dans cette intense activité mentale donc l'importance des facteurs subjectifs et externes. Tous les musiciens ont une préférence pour des moments, des lieux et un entourage convivial susceptibles de conforter, les sécuriser lors de ce périlleux exercice qu'est l'improvisation. Pour lever inhibitions, l'usage d'adjuvants est presque un fait universel, en particulier lorsqu'ils recherchent un effet tangible, «motionnel» ou émotionnel plutôt qu'esthétique. À défaut de libérer les facultés créatrices, ces artifices ont aussi pour effet d'unifier musiciens et les musiques sous un même dénominateur commun, de réaliser l'union entre la musique, ceux qui la font et ceux qui l'écoutent, ce qui constitue un paramètre essentiel de l'événement musical. Enfin, ils permettent plus ou moins réduire l'activité réflexive de représentation qui est considérée comme un obstacle à l'inspiration réelle dans laquelle le sujet est censé ne plus intervenir par lui-même mais obéir à son instinct ou à une source transcendante.

L'exploit que constitue l'improvisation est en général largement apprécié du public. Celui-ci attend toujours que l'artiste se surpasse, manifeste les signes de l'inspiration du génie, de son état de grâce, de son autoreprésentation. L'aspect sportif de certaines performances constitue souvent un élément important du rituel musical. La communication ne passe donc pas seulement par les signes sonores, mais par d'autres codes extramusicaux dont l'importance peut être assez considérable pour reléguer le contexte musical au second plan.

3) Pourquoi Improviser?

«(L'écriture, écrit G. Dalmasso (*op. cit.* : 36) s'est développée pour pallier l'impossibilité de laisser une trace d'un jeu spontané et pour des raisons tenant à la complexité croissante des règles de jeu". Cet argument semble toutefois assez faible et discutable : tout d'abord, l'écriture n'est qu'une manière parmi d'autres de fixer une composition qui peut aussi bien être réalisée puis conservée et transmise oralement s'appuyant sur la seule mémoire auditive ; ensuite, les règles du jeu apparaissent peut-être après l'acte créateur, elles ne sont pas posées avant la musique, elles sont implicites et se dégagent par une réflexion sur la démarche créative. L'auteur reflète donc ici le point de vue des compositeurs contemporains qui se fixent leurs propres

règles a priori. D'autres compositeurs contemporains (Globokar, 1972:14)⁸ citent "le besoin de communication, libération, (défoulement), recherche provocation désir de travailler collectivement, amusement, engagement politique ou social, montrer qu'on en est capable de dépassement de soi, faire "sa propre musique"; recherche de la sensation immédiate, appel à l'instinctif, au réflexe... Enfin, il s'agit de se libérer des schémas culturels musicaux les plus perceptibles et de chercher et élaborer de nouveaux langages musicaux (Dalmasso, 1977:43). Dans cette perspective, le rôle du compositeur est de formuler les règles du jeu et d'aider les improvisateurs à sortir de leur routine, c'est-à-dire à les détourner de leurs clichés personnels qui vont à l'encontre des idées du compositeur, de les encourager à transgresser le code d'emploi traditionnel de son instrument (*ibid.*:45). Les interprètes réalisent les détails, le compositeur définit l'ensemble, dirige, organise ou canalise l'improvisation et le comportement des participants (Globokar, *ibid.*:15 ; Dalmasso, *ibid.*). "Le leader n'organise pas le matériau sonore mais plutôt le comportement des musiciens" (Globokar, *ibid.*:43).

Plus encore, le public lui-même, par sa participation ou sa seule présence est censé contribuer à l'élaboration d'une oeuvre musicale qui a perdu ses caractères d'"objet fini soumis à la contemplation renouvelable du public" (Dalmasso, 40). C'est notamment le cas de J. Cage qui "ne propose pas un résultat sonore déterminé mais veut impliquer l'auditeur dans le processus de création imprévisible. La révélation de l'oeuvre et alors inséparable de sa rencontre avec le public" (Dalmasso, 1977: 41).

Comment improviser ?

Les conditions de l'improvisation collective dépendent pour beaucoup de la "qualité de réaction des improvisateurs" et de leur "tolérance", "attitude dynamique qui consiste à deviner intuitivement les intentions des partenaires" (*ibid.*:44). Ces modes de réactions dans l'improvisation collective de la musique occidentale contemporaine peuvent être, selon V.Globokar⁹ : l'*imitation*, "réaction spontanée" qui se produit presque instinctivement, sans beaucoup réfléchir ni analyser consciemment" (1970:71). Dans les musiques traditionnelles ce principe se retrouve souvent dans l'accompagnement du chant par un instrument, (*cf.* également les duos de musique indienne). L'*imitation* étant rarement parfaite, elle introduit un taux plus ou moins aléatoire de fluctuation; de plus les effets de tuilage peuvent donner d'intéressantes hétérophonies. D'autres réactions du même type sont définies par les termes "*hésiter*" c'est-à-dire prendre "des bribes à l'intérieur du modèle et les placer transformer subjectivement dans le temps" et "*s'intégrer*" à un matériel conducteur, le suivre dans le même sens. La réaction "*faire l'opposé*" oblige à analyser rapidement la situation et à décider de ce qui constituerait l'opposé, enfin "*faire quelque chose de différent*" constitue le choix le plus large laissé à l'interprète.

⁸ Globokar, V., "Ils improvisent... Improvisez...Improvisons.", *Musique en Jeu*, 6/1972 (13:19).

⁹ Globokar, V., "Réagir", *Musique en Jeu*, 1/1970, (:70-77).

p.43 D'autres procédés appartenant à la rhétorique musicale sont mentionnés ici-même dans "L'improvisation dans la musique iranienne").

III. Le rôle du geste

En plus de la mémoire et des types de stratégies cités il faut rendre justice au facteur gestuel qui bien souvent intervient avant tout processus d'analyse ou d'idéation. Certains musiciens ont constaté que "leurs nouvelles techniques de jeu ont été expérimentées en cours d'improvisation", (J.P. Drouet, cité par G. Dalmasso, *op. cit.* 46). Si beaucoup de compositions portent la trace du geste de l'auteur, c'est bien que ce geste à été un facteur créatif au même titre que la représentation intellectuelle. L'improvisation apparaît donc comme une source de création permettant de "retrouver des gestes musicaux vraiment profonds, presque instinctifs" (*ibid.* : 42).

L'alliance du geste, du mouvement et de la musique n'étant pas toujours parfaitement naturelle, l'un des avantages de l'improvisation est d'harmoniser les tensions dynamiques de la musique et les tensions psychomotrices de l'interprète de manière à faire mieux passer la partie esthétique du message. Lorsque la musique suit les mouvements sans trop de contraintes, la part purement intellectuelle diminue, laissant une part importante à la libre mise en oeuvre des réflexes digitaux. C'est comme si la pensée était prise de vitesse par l'acte, ou comme si les mains se mettaient à penser. Heidegger ne dit-il pas que l'on peut penser avec la main ? L'intellect devient alors comme l'auditeur attentif mais passif de l'improvisation; il n'intervient que par la mémorisation du déroulement de la performance et il en détermine implicitement délibérément les grandes lignes, l'architecture d'ensemble. Le geste seul peut être une source inépuisable d'idées musicales, de motifs, de signes ou de groupements de signes, mais ne saurait constituer les structures supérieures de l'organisation musicale tels que, par exemple, les schémas de modulation, les structures de longs cycles rythmiques. Celles-ci peuvent toutefois être totalement intégrées par l'effet d'un apprentissage ou de l'expérience, et ne plus nécessiter d'effort de représentation et d'attention.

Un maître iranien expliquait que la qualité du geste est un des éléments importants de l'inspiration musicale : le mouvement ne doit pas seulement être souple et gracieux, il doit être en lui-même source de plaisir tactile ou moteur ; c'est de ce plaisir, subtil mais bien concret que naît l'état de grâce et donc l'inspiration. La conjonction des réflexes digitaux et des facultés instinctives ou intuitives organisant les structures de la performance peut conduire à l'impression subjective d'un *over-control* de nature bien différente de la triade représentation-projet-décision, constitue un des mystères de l'expérience musicale. Dans les musiques modales (*taqsim, radif, raga, ...*) il est souvent question d'un état où l'interprète est submergé, comme possédé par l'essence du mode (*maqâm, dastgâh, raga*) ou du cycle rythmique qui lui dicte sa propre loi interne sans que l'artiste ait l'impression de participer à sa mise en oeuvre par sa volonté personnelle : sa propre performance lui devient

p.46

imprévisible, ce qui pourrait constituer le summum de l'improvisation. Cette impression est sans doute en rapport avec l'idée, courante dans diverses traditions, que la musique provient d'une source extérieure que l'interprète ne fait que capter. En ce sens l'on peut dire que l'improvisation pure relève d'un autre âge de l'homme, d'un état antérieur où les processus d'invention n'avaient pas à passer par l'analyse réflexive et différée dans le temps qui est elle le propre de la composition.

G. Dalmaso, "Sur l'improvisation", *Musique en Jeu*, 26/1977 (:35-47).

Safvat, D., Musique iranienne et mystique, (trad. et notes J.During), *Etudes Traditionnelles*, n° 484-485, 1984.

L'IMPROVISATION DANS LA MUSIQUE D'ART IRANIENNE

Jean DURING

I. La notion d'improvisation

Le concept d'improvisation n'est pas inhérent à la musique d'art persane, et encore moins aux traditions régionales; il n'est pas non plus fondamental dans les musiques du Proche-Orient. Il existe bien un terme spécifique, sans doute emprunté à la tradition poétique (*bedâhe navâzi*, *bedâhe pardâzi*), mais on ne présente jamais un solo libre comme une «improvisation dans le mode X". Il n'y a pas non plus en Iran de terme équivalent à celui de *taqsim* dans les traditions du Proche-Orient, bien qu'une forme assez voisine de ce genre y soit aussi pratiquée. La part effective d'improvisation ou d'interprétation au sens large est loin d'être absente, cependant on attache une plus grande importance à la manière dont l'instrumentiste s'adapte au chanteur : l'accompagne, le précède, lui «répond, pratique qui exige des facultés créatrices et qui est peut-être une des formes primordiales de l'improvisation. Une autre origine du genre improvisé serait la nécessité d'introduire brièvement un changement de mode au cours de la performance de pièces fixes. Contrairement aux styles turc et arabe, ces modulations sont secondaires dans la musique persane, et : l'invention porte davantage sur les détails et les ornements (*rize kârihâ*, finesse, *shirin kârihâ*, douceurs), que sur la construction et l'itinéraire modal. Parmi les raisons qui relèguent au second plan la notion d'improvisation, se trouve le : fait que le public, même connaisseur, est rarement capable de juger du degré d'invention d'une performance et encore moins de son degré de spontanéité. Il semble qu'on ne parle d'improvisation qu'à partir du XXe siècle, sans doute sous l'influence de l'Occident. Cette pratique n'était pas tenue en haute estime dans le passé, au contraire de la composition, alors que de nos jours c'est l'inverse qui se produit.

I. La notion de modèle

Le concept de pièce fixe est beau coup plus flou qu'en Occident ou dans d'autres 'aditions orientales. Une oeuvre existe sous des versions ou adaptations différentes et la création est souvent une forme de commentaire ou de paraphrase d'un texte de référence. Dans la musique traditionnelle, cette référence est un répertoire d'environ 300 mélodies-modèle (*gushe*) en majorité non mesurées, apprises par coeur note pour note. Ces *gushe*, d'importance et de longueur variables, portent chacun un nom, ils sont rangés (rang = *radif*) en 12 systèmes modaux (*dastgâh* et *âvâz*) dont l'ensemble constitue le *radif*. Le *radif* peut être défini comme le répertoire académique des *gushe*, ainsi qu'une matérialisation de l'essence des modes dont les versions varient quelque peu selon les écoles. En dégagant ses règles implicites, il devient possible de créer d'autres formes (composées ou improvisées). Le *radif* est plus qu'une oeuvre parce qu'il constitue une norme esthétique et technique, mais moins qu'une oeuvre parce que son destin est de subir des transformations, d'être recrée à chaque performance avec un taux variable d'imprévisibilité.

On l'a dit, il semble que la marge d'improvisation était assez étroite chez les Anciens. Ils restaient assez près du modèle et inventaient peu, se concentrant sur sa manière de jouer, plutôt que sur la création de formes tout à fait nouvelles.

Au contraire, les modernes, constatant la relativité du concept de modèle (puisque en *radif* il existe plusieurs versions modèles, correspondant à des écoles ou à des instruments différents), ont jugé superflu de s'y référer et attachent une grande valeur à apport personnel, à l'improvisation, le genre composé étant moins estimé.

Cette opposition dialectique entre traditionalistes et modernistes correspond à un clivage culturel apparu sous l'effet des medias (concert, radio) et, peut-être, de l'occidentalisation, qui ont créé un nouveau public aux exigences et aux critères différents. Elle reflète aussi une certaine stagnation de la tradition savante, élevée si haut à la fin du XIXe siècle, qu'elle ne pouvait que se maintenir dans un certain académisme.

Une attitude intermédiaire caractérise la tendance actuelle : les interprètes connaissent aussi bien le modèle classique que les procédés d'improvisation des modernistes, de sorte qu'ils sont appréciés par les deux parties. On doit donc distinguer deux types d'improvisation A et B qui possèdent chacun des degrés divers, en fonction de leur "définition-- (au sens photographique).

III. Les deux démarches créatives

La définition maximale est celle de l'oeuvre, prise dans son unicité et son individualité intrinsèques, identifiée par un nom, par un auteur, une place dans le système (ex. le *gushe* Hoseyni dans le *radif* du Maître Davâmi). A l'opposé se situent des définitions très larges, générales, applicables à quantité de matériaux qui n'ont pas de statut précis,

p. 137

par ex. une improvisation dans la gamme (*maye*) de Segâh sur un rythme 3/4. ...

-La démarche A consiste à partir d'un modèle de référence hautement défini, connu parfaitement ou presque, et à l'interpréter en s'en éloignant librement (ou en s'en approchant). Ce modèle consiste en un *radif* ou éventuellement une synthèse de plusieurs *radif*. L'improvisation A est aussi celle des artistes qui ne connaissent un niveau de définition très poussée du *radif* mais qui sont capables d'invention d'arrangements. Plus on s'éloigne du modèle, plus il faut inventer, mais plus on risque de se situer en dessous des critères de qualité imposés par le modèle. Lorsqu'il est poursuivi plus avant, ce processus conduit à une *désorganisation* du modèle en d'une *reconstruction* ou *réorganisation*.

-La démarche B ne part pas d'un modèle achevé (*radif*) mais d'une simple structure mélodico-tonale *générale* à laquelle on donnera une *définition* particulière. A partir d'éléments épars (squelette, motifs typiques, répertoire de figures et d'ornements typiques) on construit un ensemble cohérent. En cas de réussite exceptionnelle de cohérence et la spécificité de l'improvisation, on aboutit à un modèle qui comme le *radif* peut se figer; c'est le cas de certains enregistrements qui, désormais, servent de référence. Cette démarche suppose soit une méconnaissance du *radif* modèle, soit oubli de celui-ci ou à la rigueur sa mise en parenthèse mentale.

Précisons que A et B peuvent se combiner au cours d'un solo, et qu'à un niveau élevé, B rejoint A; il est probable que la source des *gushe* du *radif* soit dans improvisations B.

Dans la pratique, on pourra dégager les types d'improvisation suivants : -Exécution littérale du *radif*, avec un degré de variation possible (correspondant à peu près à l'interprétation de la musique de clavier baroque).

-Performance à base de *radif*, dans laquelle on peut à tout moment identifier les séquences par leur nom. L'interprète peut néanmoins apporter une grande part de créativité. Ce peut être la performance d'un maître du *radif* aussi bien que d'un musicien moyen.

-Performance dans laquelle seuls quelques éléments sont repérables et identifiables par leur nom. Ce niveau d'improvisation est celui des artistes ayant oublié le *radif*, ayant conservé quelques traits techniques, motifs brefs, structures de développement et un certain nombre de mélodies plus ou moins définies. Nettl (2) a montré que les improvisations consistaient en une combinaison plus ou moins homogène de motifs *radif* (provenant de *gushe* définis) et d'apports personnels.

-Au dernier stade, l'influence du *radif* est pratiquement réduite à des schémas modaux, des gammes, quelques ornements. Souvent on ne peut préciser à quel *gushe* se rattache tel ou tel passage. Le caractère typiquement iranien de ces improvisations apparaît seulement dans les intervalles, les échelles, l'ambitus et une ornementation

p. 138

dérivée de celle du *radif*, ainsi que dans une palette rythmique typique (6/8, 6/4, 4 principalement). Ce genre prisé par le grand public est moins estimé par les connaisseurs qui lui accordent cependant un certain charme. En fait, ses sources sont à chercher dans la musique populaire urbaine (*motricité*).

IV. Analyse des procédés courants d'improvisation

L'art du solo libre est souvent comparé à celui du discours. Toutes les parties de la rhétorique classique rendent parfaitement compte des strates de l'improvisation musicale, à savoir :

-*Mémoire* (le rhéteur apprend par cœur ou presque mais ne lit jamais; de même beaucoup de musiciens préparent et mémorisent des éléments importants de leurs improvisations).

-*Disposition* (ordre des phrases et des modulations).

-*Invention* (originalité des idées).

-*Elocution* (recherche de la forme, maniement des figures, des tropes, style).

-*Action, Prononciation* (usage du corps et effets de voix).

Toute étude du discours musical dans les traditions du Moyen-Orient doit tenir compte de ces catégories, non seulement pour les commodités de l'analyse mais encore par souci de cohérence épistémologique, car dans ces cultures, l'art du discours, la poésie et la prosodie ont été largement cultivées et ont même intégré les concepts de la rhétorique grecque.

De tous ces aspects, ceux de prononciation action et d'élocution sont particulièrement importants dans l'improvisation de la forme *taqsim*. Les autres formes, à l'inverse, sont davantage du domaine de la composition.

Il semble par ailleurs très profitable de dresser un catalogue des processus de composition spontanément mis en œuvre dans l'improvisation, dans la tradition iranienne. À partir d'un modèle de référence tel que le *radif*, on peut répertorier un certain nombre de processus de transformation et les ranger selon des niveaux allant des variantes minimales par rapport à un modèle précis (exécution littérale), jusqu'aux paraphrases les plus libres en passant par les divers degrés de l'interprétation. Il n'y a pas de différence de nature entre ces niveaux; tous les procédés de traitement d'un texte ou d'un modèle (modal ou rythmique) ont en commun d'apparaître spontanément lors de la performance. Les procédés mis en œuvre dans l'improvisation persane concernent essentiellement la manipulation des *gushe* et des motifs qui les composent, car en Iran toute l'attention se porte sur cet aspect (ainsi que sur la réalisation technique, le brillant, la finesse, etc.). Ces opérations éventuellement combinables peuvent être identifiées à travers une nomenclature que nous proposons ici et qui est loin d'être close.

L'apprentissage de ces procédés se fait par l'étude du répertoire -type (*radif* qui exploite un certain nombre, ainsi que par l'imitation des improvisations des maîtres et par la comparaison entre différents *radifs*. Il faut souligner le fait que l'improvisation n'est jamais l'objet d'un enseignement ni d'aucune approche systématique. L'improvisation,

p. 139 surtout dans la musique persane, est un domaine purement implicite dont les stratégies d'approche ne sont jamais dévoilées. Ainsi, seule l'assimilation des modèles conduit à l'assimilation des procédés de création qui permettent par la suite de produire oeuvres ou de réaliser des performances originales.

Quelques procédés de traitement d'un texte musical

RYTHME

- Élévation du tempo*. Jouer plus vite un motif.
- Abaissement du tempo*. Jouer moins vite un motif.
- Contraste*. Contraster les valeurs rythmiques.
- Cadrage*. Mise en mesure d'une mélodie non rythmée.
- Décadrage*. Mise en rythme libre, non mesure, d'une mélodie mesure.
- Recadrage*. Modification du rythme d'une mélodie.
- Ponctuation*. Mettre des accents dans un rythme non mesure.
- Scansion*. Marquer la mesure, le rythme de façon régulière.
- Gauchissement*. Déformation, avec une nuance péjorative.

ORNEMENTATION

- Ornementation*. Ajouter des fioritures.
- Dépouillement*. En enlever.
- type d'ornementation : *ponctuelle* ou *étalée*; ou encore *broderies* (sur canevas) et *diminutions* (au sens classique).

MELODIE

- Concision*. Densité, variété, diversité des thèmes et motifs, des structures.
- Redondance*. Répétition des thèmes et des motifs sans modifications significatives, trahissant une pauvreté d'invention.
- Délayage*. La substance mélodique subit une «augmentation» et une ornementation à base d'effets faciles. Redondance.
- Etoffage*. La substance est agrémentée d'ornements, transitions, introductions, cadences, etc.
- Paraphrase*. Le thème est modifié mais encore identifiable.
- Imitation*. Le thème est reproduit de façon quelque peu simplifiée
- Distorsion*. Le thème n'est plus identifiable, mais certains de ses éléments servent de modèle à une variation libre.
- Interpolation*. Introduction d'un fragment étranger à la mélodie ou au mode, de manière à ce qu'il s'intègre bien au contexte.
- Collage* ou *citation*. Idem, mais l'interpolation ne s'intègre pas au contexte. -*Cheville*. Séquence de transition, de "remplissage", par exemple pour la mesure ou le thème.
- Coloration*. Introduction de contrastes de timbre.
- Octavisation*. Passage à l'octave supérieure ou inférieure.
- Transposition*. Passage dans une autre tonalité.
- Modulation*. Passage dans une autre échelle.
- Métabole*. -etc.

V. Circonstances et motivations

Dans le contexte de la musique d'art, on est en droit de s'interroger sur ce qui pousse l'artiste à improviser. Relevons les motivations et circonstances suivantes :

- Chanter un poème. Accompagner un chanteur. Jouer en duo libre.
- Jouer sur une autre tonalité exigeant une adaptation des doigtés.
- Changer l'accord ou changer de tonalité peut introduire d'autres effets acoustiques (timbre, accords) exigeant une adaptation.
- Se tromper de doigté. Oublier un passage.
- Sauter une séquence et créer un pont pour relier deux fragments.
- Introduire une modulation.

Parmi les motivations subjectives, relevons seulement les aspects suivants

- Rompre la monotonie, se distraire.

Le fait de répéter les mêmes formes fixes engendre généralement une certaine lassitude chez l'interprète. S'il est vrai que certains ne changent jamais rien à leurs interprétations, d'autres ne résistent pas à l'attrait de la paraphrase, créant des ponts, des liaisons, des syncopes, des broderies, etc. Ces pratiques sont beaucoup plus aisées dans les performances de groupe ou avec un accompagnement de percussion qui empêchent l'interprète de perdre le fil du texte de référence.

-Tenir compte des réactions du public. Bien que les anciens maîtres aient souvent refusé de jouer pour des auditeurs non avertis, la plupart des artistes actuels s'adaptent plus ou moins au goût des auditeurs, parfois au détriment de la pureté de leur art. La musique persane n'a jamais été conçue pour le concert public (comme celle de l'lande peut l'être). Il est donc intéressant de voir comment les solistes traditionnels arrangent leurs performances en fonction de leur public. Ils sont par exemple contraints de jouer plus d'une heure, de varier leur jeu par l'introduction de nombreuses séquences rythmées, délayant souvent les mélodies ou ralentissant le tempo, ménageant davantage de contrastes, etc.

-Autrefois, lorsqu'un artiste n'était pas inspiré par l'ambiance, il lui suffisait de jouer le *radif pour* satisfaire tout le monde. De nos jours, où le *radif* est déprécié, le public attend toujours quelque chose de nouveau et d'impressionnant. L'interprète se sent donc plus ou moins tenu de déployer des artifices de virtuosité et de manifester les signes de l'improvisation. Plutôt que d'assumer les risques que comporte l'improvisation créative, il est courant qu'il prépare ses solos, présentant implicitement ses arrangements ou ses compositions comme des créations spontanées.

La fonction de l'improvisation dans la musique orientale est d'établir une relation

p. 141

privilegiée entre l'interprète, le public, le contenu musical et la performance, qu'entre chacune de ces parties.

L'exécution des pièces fixes n'est pas assez souple pour refléter la disposition intérieure de l'interprète, et/ou des auditeurs. Celui-ci est alors contraint d'apporter modifications au modèle de manière à harmoniser la forme avec les circonstances et son état d'âme. Lorsqu'il y parvient, il déclenche certains processus de communication qui constituent la part émotionnelle (*hâl, tarab*) de la performance, ce qui est peut-être la fonction première de beaucoup de pratiques musicales.

J. DURING, *La musique iranienne. Tradition et évolution*, Paris, A.D.F.F., 1984.

Cf. B. NETTL et B. Jr. Foltin, *Daramad of Chahargah. A study in the performance practice of Persian music*, Detroit, 1972