

Improvisation & variation

ù l'on s'aperçoit que ce qu'on a l'habitude d'appeler improvisation peut se traduire par variation dans nos musiques traditionnelles...
La voix, la danse, le texte, par exemple, sont autant de clés pour comprendre le phénomène.

par Xavier Vidal

Pour le musicien savant académique occidental (classique, jazz, variété...) l'improvisation représente la recherche du Graal, une manière d'évacuer l'emprise de la tradition classique et l'importance de l'œuvre du compositeur. Une recherche d'autonomie, de liberté, une dissolution de l'écriture, une recherche de l'aléatoire, une indifférence du résultat, une recherche de disponibilité, une recherche de soi, une recherche du vrai son, du n'importe quoi, d'un contournement de la pensée, d'une révolte, du non-savoir, de la non-morale, de la barbarie, de la liberté contre la structure... Toutes ces idées sont puisées dans des commentaires trouvés de-ci de-là (Luc Ferrari, Jean Yves Bosseur, Bernard Lubat...). Elles montrent la démarche engagée et contestataire de certains musiciens actuels, adeptes de l'improvisation.

Pour le musicien populaire, la frontière entre musique improvisée ou musique variée, et le modèle de référence entendu et mémorisé, est difficile à fixer. En tous cas, l'improvisation n'est pas conditionnée par une démarche militante mais bien par la fonctionnalité de la musique, par la variation conditionnée par la transmission orale, par le besoin du jeu et de la performance. La perception des « variations », cette distinction entre « le même et l'autre », est difficile à saisir. C'est avec une étude longue et détaillée que l'on peut saisir les différences et les écarts, et que l'on peut nommer les phénomènes de variation.

Les thèmes de la variation, de la variante et du modèle ont donné lieu à quelques perspectives théoriques. Les réflexions des ethnomusicologues sont particulièrement intéressantes. Bernard Lortat-Jacob, dans *Improvisation : le modèle et ses réalisations*¹ propose une passionnante réflexion sur le sujet. On y trouve un essai de typologie, ainsi qu'une interrogation sur la fonction du modèle. L'ethnomusicologie nous apporte un regard critique sur des perceptions trop académiques que nous pourrions avoir des musiques traditionnelles et remet en cause les méthodes de la musicologie :

« La musicologie occidentale ne manque jamais l'occasion de célébrer les vertus de son solfège, cette science de la musique très particulière et très partielle. Elle est fondée sur la note, c'est-à-dire sur l'expression minimale du son. Je mesure à l'occasion les limites de ce solfège : la musique est bien autre chose qu'une simple échelle dont les musiciens et les chanteurs s'amuseraient à monter et descendre les marches, comme les gosses un escalier. Elle n'est pas une suite d'entités distinctes, mais un continuum, un flux sonore qui s'articule autour des phénomènes de résonance dont elle exalte les effets. Elle est faite de reliefs infinis, dont l'oreille perçoit les horizons communs et que l'écriture musicale aplanit sans jamais se poser de question. Penser la musique en termes d'unités graduelles n'est jamais qu'un artefact. » (Bernard Lortat-Jacob)

Dans notre système des musiques populaires traditionnelles d'Occitanie, par exemple pour la bourrée, il existe souvent un modèle de base de référence et de support de mémorisation, représenté par un texte ou une thématique textuelle, donné souvent par une version vocale

1. Bernard Lortat-Jacob. *Méthodes d'analyse en ethnomusicologie*, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 17, No. 2 (déc. 1986), pp. 239-257.

L'improvisation dans les musiques de tradition orale. Ouvrage collectif sous la direction de Bernard Lortat-Jacob. Paris, CNRS, Ministère de la Culture et Maison des Sciences de l'Homme, 1987.

mémorisée. Ce modèle vocal de base existe aussi dans la musique gasconne dans le rondu ou dans la danse ossaloise.

À partir du modèle vocal qui s'appuie sur le texte de la bourrée et qui est un modèle rythmique avec des valeurs longues, ou du moins des valeurs rythmiques appropriées à la compréhension du texte, donc pas trop courtes, se développe un modèle mélodico-rythmique instrumental qui va être plus découpé avec des valeurs rythmiques plus courtes. Modèle qui pourrait être comparé au modèle de la diminution en musique ancienne mais c'est plus compliqué que cela, c'est différent. Ici, le découpage rythmique n'est pas à considérer entièrement comme un besoin de performance instrumentale, mais aussi comme un modèle d'efficacité pour la danse. Plus l'instrumentiste parvient à avoir une perception découpée du temps, plus il est maître du temps. L'instrumentiste se détache de la trame du texte littéraire et transforme cette musique d'origine vocale. Par la suite, la version instrumentale proposée sera, parfois, reprise dans une autre version instrumentale revisitée.

Dans le chant, la variation s'appuie souvent sur la permutation. Il s'agit de variations textuelles : par exemple parce qu'on a oublié les paroles, on remplace un morceau de vers par un autre. On peut permuter entre eux des éléments semblables. Il s'agit aussi de variations empruntant des cellules mélodico-rythmiques à des répertoires déjà mémorisés auparavant.

Qu'il s'agisse de musiques très accentuées comme pour les danses, ou de musiques qui prennent plus de liberté avec la mesure, comme des regrets ou des chants étirés, la variation représente une manière d'éprouver la qualité du temps, pour l'interprète et pour l'auditeur. Les musiques moins accentuées et moins mesurées, qui ne sont pas contraintes par l'accompagnement de la danse, peuvent étendre le temps plus largement. Elles sont parfois celles du soliste. Elles peuvent avoir une ou plusieurs fonctions déterminées. Elles sont parfois des musiques de l'intimité et du quotidien, comme un passe-temps.

Ces formes ne sont pas toujours valorisées et reconnues. Pourtant elles représentent bien la force de l'expression dans une culture.

Dans le revivalisme, où c'est la production de la scène ou de l'enregistrement qui prime, les musiques du quotidien, avec leurs ratés et leurs improvisations, mais aussi avec leurs vérités pures, ne sont pas toujours considérées. Pourtant, c'est bien auprès d'elles que le musicien trouvera les esthétiques les plus régénératrices.

Les musiques traditionnelles, surtout professionnelles, ont souvent engagé des démarches transversales avec les musiciens du jazz ou du contemporain, qui quelquefois amènent des méthodes et des recettes préétablies. Parfois avec eux ils s'accoutument à l'improvisation totale, en essayant de trouver des codes inédits. Il existe dans cette démarche des possibilités de création et d'innovation. Comme pour toutes les possibilités créatives dans le domaine des musiques traditionnelles, la question est de savoir quels sont les éléments qui seront repris par le milieu des musiques populaires et surtout par les amateurs qui sont les pratiquants majoritaires ? En observant les musiques traditionnelles très vivantes (comme, par exemple, celles du Brésil ou de la Turquie...), nous voyons qu'il existe en elles une forte dynamique de création ou de récréation collective. Qu'en est-il du cas français ? Existerait-il donc une fracture entre un milieu professionnel préoccupé par l'expérimentation musicale et un milieu amateur davantage préoccupé par la fonctionnalité de la musique ? ●

L'alchimie de

rencontre avec Sylvain Roux

l'improvisation

Je vais fêter mes vingt ans d'improvisation cette année. Avant, j'ai beaucoup travaillé les musiques médiévales, baroques, traditionnelles, mais je n'improvisais pas ; je travaillais des thèmes, je faisais des variations, des ornements, mais je n'étais pas du tout dans l'invention telle que je la pratique aujourd'hui ».

Aujourd'hui, Sylvain Roux y consacre la plus grande partie de son activité de musicien, notamment à travers les actions mises en œuvre dans le lieu qu'il a créé, L'insoliste.¹

Le début de l'histoire

« Pour moi, c'est Bernard Lubat. C'est vraiment en mettant les pieds à la compagnie Lubat que j'ai commencé à improviser, à inventer. J'y étais de 1990 à 2000, puis j'ai continué à expérimenter ce travail avec d'autres musiciens, tout en ayant toujours des contacts avec Uzeste. Là où j'ai le plus appris, c'est dans le laboratoire de l'Estaminet, lors de soirées improvisées où l'on montait sur scène, on se débrouillait, on inventait. C'est comme cela que j'ai appris, en écoutant d'abord pour trouver la porte d'entrée, car c'est parfois difficile de rentrer dans la musique, cela nécessite beaucoup d'écoute, parfois il vaut mieux savoir ne pas jouer pour justement apprendre à discerner l'architecture de la musique. Souvent il y avait d'excellents musiciens qui venaient et le niveau était tel que rentrer dans cette architecture était très compliqué. Donc j'ai beaucoup appris en écoutant et en pratiquant lors de ces soirées puis dans le cadre du festival d'Uzeste ».

1. Créé au printemps 2006, L'insoliste, port d'attache de la Cie Au pas du bœuf, est un lieu axé sur la formation et la recherche autour de l'improvisation, l'expérimentation, l'invention, la confrontation. C'est un carrefour artistique pluridisciplinaire qui propose une réflexion pour un rapport différent à l'art et au public en milieu rural, c'est aussi

Donner son avis sur la question

« Pour parler de l'improvisation, j'aime bien le terme de « désosser ». Je suis assez pétri de musique traditionnelle, et quand je dis désosser je veux dire prendre un thème et le découper, le remanier, le secouer, le brosser. J'aime travailler des thèmes, tourner autour, le « décorer », c'est tout un travail de regard que je peux porter en essayant de modifier les choses et surtout de donner ma vision des choses. Je crois que l'improvisation c'est ça, c'est donner son avis sur la question.

Il y a aussi le domaine de ce que l'on appelle l'improvisation libre, de la composition instantanée, celle que je préfère d'ailleurs. On ne peut pas dire que l'on parte de rien, mais tout est possible, on joue, soit seul, soit avec d'autres musiciens, mais on ne se donne aucune obligation, pas de thème, pas de rythme, on invente. Après on peut aussi (et c'est ce que je fais d'ailleurs travailler dans les ateliers à L'insoliste), à un certain moment, se donner des contraintes, à travers un thème, ou juste une tonalité, une couleur, un mouvement... Ce n'est pas possible de partir de rien, on a forcément sa culture, ses cultures, d'ailleurs, quand on a cheminé

une forme de réponse au marasme ambiant, une sorte de « maquis » culturel, une porte ouverte sur l'inconnu, une démarche originale qui s'inspire d'une pensée de Bernard Lubat : « Mieux vaut improviser que de prévoir le pire ! »

propos recueillis par Mailis Bonnacase

dans plusieurs genres musicaux. Je crois aussi, quand l'on travaille vraiment dans le domaine de l'improvisation, qu'on ne joue pas de la même façon à 21 heures dans une église qu'un dimanche après-midi dans une salle des fêtes. Je pousserais le bouchon jusqu'à dire que le taux d'hygrométrie, la pression atmosphérique, l'architecture de la pièce, la personnalité des gens qui sont là, tout cela me renvoie des informations dont je n'ai pas forcément conscience mais auxquelles je m'ouvre. Je suis réceptif et ma musique est empreinte de tout cela au moment où je joue. L'état également dans lequel je suis, si je suis fatigué, heureux ou triste, et comment je le dépense : je ne suis pas obligé de me répandre sur scène parce que je suis pas bien, je peux même aussi en prendre le contre-pied. Nous sommes de toute façon tributaire de tous ces éléments qui nous entourent, quoi que l'on joue, mais plus encore quand on improvise, car l'on est ouvert alors à tout, on se laisse pénétrer par tous ces éléments-là, on s'en sert, moi je m'en sers. La qualité du silence proposée par le public est également très importante pour moi. Si je n'ai pas ce silence-là, je ne vais pas pouvoir offrir aux gens une musique qui pour moi est vraiment inspirée, je vais faire du son mais pas la musique dont j'aurais envie parce que je sens qu'en face il n'y a pas la réception que j'aimerais avoir. L'improvisation est une véritable discipline, c'est pour cela que, tous les matins, lorsque je suis chez moi, j'improvise tout seul, je cherche des sons, je réagis au temps, à mon emploi du temps, à ce qui sort de ma flûte ce matin-là... il s'agit toujours de sa capacité à réagir, à s'adapter et à transformer les éléments qui nous entourent en sons puisque je suis musicien, si j'étais danseur ce serait en mouvements, si j'étais peintre ce serait en peinture. C'est cette capacité-là à accueillir les événements, les mouvements, les sensations, les odeurs aussi, et encore une fois l'architecture du lieu ».



La rencontre avec Mieko Miyazaki :
Meeting in extremis

Sylvain Roux
Photo Joël Évadre

« Je pense que ce projet, plus il va mûrir, plus il va s'épanouir, comme un bon vin. *Meeting in extremis* c'est un concert « de garde », il faut prendre le temps de le laisser évoluer, et plus nous allons nous connaître, Mieko et moi, plus il va se transformer. Cette rencontre est étonnante parce qu'elle est suspendue, la musique est là au moment où on la joue, ce n'est pas une musique répétée, attendue, c'est une musique qui est inventée ici et maintenant, c'est à la fois fragile et fort, engagé. Il y a un équilibre entre le *koto* que joue Mieko, la flûte et la voix. C'est une sorte de précipité, il y a là une alchimie délicate. Je ne sais jamais quand elle va commencer ni ce qu'elle va faire, elle non plus en ce qui me concerne, un des deux va commencer quelque chose mais on ne sait pas quoi. Ça peut partir d'un thème traditionnel ou pas, ça peut partir d'une ambiance installée par l'un des deux, et puis l'autre réagit et propose quelque chose. Nous



Mieko Miyazaki
& Sylvain Roux -
Meeting in extremis
Photo
Hélène Le Cheviller

construisons la musique en direct, nous sommes vraiment en situation d'improvisation complète, et c'est vraiment cela que j'avais envie de faire. La seule chose qui pour l'instant est déterminée, mais peut aussi changer au dernier moment, c'est l'ordre des instruments que j'utilise. Je commence plutôt avec le fife en si b, c'est une habitude, mais dans le cours du concert il est arrivé que Mieko me demande de changer d'instrument, ou que je le décide moi-même et alors elle se réaccorde selon la tonalité que je vais lui proposer. L'improvisation n'était pas dans la culture de Mieko, elle est de formation très classique, c'est une lectrice, une compositrice de musique classique japonaise, ce que nous on peut appeler la musique traditionnelle mais qui là-bas est de la musique classique. Je prends le temps de découvrir ces systèmes musicaux à son contact. Je prends aussi le temps de notre rencontre musicale, au fur et à mesure. La première fois que je l'ai rencontrée c'était au festival d'Uzeste, elle n'était pas programmée mais elle était venue avec son instrument. Pendant un apéro-concert, on nous a demandé de laisser la parole à une musicienne japonaise qui voulait jouer. La formule de l'apéro-concert étant assez souple, on lui a laissé la place et elle a chanté et joué du koto devant les cinq cents ou six cents personnes présentes, en plein air, et là il y a quelque chose qui s'est passé, il y avait une espèce de silence, d'interrogation, d'émerveillement. Le son de sa voix et de son instrument ont conquis tout le public, moi y compris. Ensuite elle a joué un petit morceau avec nous, elle s'est prise au jeu aussi de l'improvisation autour de Marc Perrone. Elle a réussi rapidement car elle a une oreille de grande qualité, elle a appris beaucoup et très vite car elle a une capacité d'adaptation phénoménale. Lorsque l'on s'est revus, elle m'a proposé en fait

son répertoire, que je connaissais fort peu, et j'ai improvisé dessus. Au début, je lui ai plutôt proposé des climats de musique contemporaine. Je ne savais pas en quelle tonalité elle était, donc c'était vraiment à l'oreille, c'était un travail autour du son, de la masse sonore, elle a trouvé cela très étonnant et ça lui a plu... J'ai laissé passer deux ans, notamment parce que je n'avais pas beaucoup de temps à l'époque, et je n'avais pas vraiment envie d'être son « accompagnateur ». Puis j'ai fini par trouver la porte d'entrée de notre

collaboration : puisqu'elle me proposait sa culture, j'allais lui proposer la mienne, pour que nous inventions quelque chose à partir de nos deux traditions. Et donc le projet avance comme cela. Nous nous sommes rencontrés en 2004 et le premier concert a eu lieu en 2007, à Razac de Saussignac. Entre celui-ci et le dernier (à Nantes en février 2010), l'osmose a progressé, l'écoute, la respiration, l'inspiration, et tout cela va continuer, j'ai confiance. C'est vraiment une rencontre que j'ai envie de laisser mûrir au fil du temps, le temps de découvrir, le temps de comprendre cette musique, mais pas trop non plus, afin de garder cette fraîcheur-là. Le sentiment que j'avais eu, lors d'un concert à Correns dans le Var, c'était de faire de l'escalade à mains nues, car on peut dérapier à tout moment, il faut être très concentré, à chaque fois il faut que sa prise soit la bonne parce qu'il n'y a pas de filet.

À la fin de ces concerts nous sommes assez épuisés, car ils demandent une attention énorme ; il n'y a rien pour se raccrocher si ce n'est que de temps en temps on peut éventuellement se servir d'un thème traditionnel pour rebondir sur autre chose, ce que l'on fait l'un et l'autre pour se donner une nouvelle direction, mais encore faut-il aussi avoir la bonne idée au bon moment, car balancer un thème, s'il n'a rien à voir avec le concept, la matériel sonore qui est développé, ça peut faire des flops... On est vraiment dans l'immédiateté. Il faut savoir aussi ne pas jouer, laisser l'autre jouer tout seul, lui laisser la parole, avoir confiance en lui. C'est une alchimie très délicate... ●

L'Insoliste se trouve à Razac de Saussignac (Dordogne)
05 53 27 57 39 | 06 86 87 22 12 insoliste@orange.fr

Quand le jazz croise la musique traditionnelle

propos recueillis par Jean-Christophe Maillard

rencontre
avec
Fabrice
Rougier

Fabrice Rougier m'a donné rendez-vous à la Fabrique, le bâtiment flambant neuf situé à l'entrée de l'université de Toulouse-le-Mirail. La Fabrique, c'est un complexe culturel comprenant salles d'exposition, librairie, salle de spectacle et salles de cours. L'option jazz du département de musique y a élu domicile... ce qui attristerait un peu leurs anciens voisins de Philosophie, Lettres et Musique, privés des échos musicaux des ateliers d'ensemble : on a en contrepartie la satisfaction de savoir que les locaux nouveaux sont beaux, spacieux, et qu'on y fait du très bon travail. On viendra écouter les « jazeux » en concert seulement, désormais ! Fabrice officie depuis bien longtemps auprès d'eux. Il a contribué à former toutes sortes de personnalités : de nombreux musiciens de jazz de la région et d'ailleurs, d'autres qui ont obliqué pour l'enseignement, et qui se retrouvent en collège ou en école de musique, des accompagnateurs de chanteurs, des musiciens de bal, et pourquoi pas des « tradeux », dont par exemple divers membres ou ex-membres de Gadalen... ses étudiants, on les connaît. Lui, on apprécie sa gentillesse, son humour... et on déplore presque sa discrétion, tant il croit en sa mission d'accoucheur



Fabrice Rougier
(photo
Jean-François
Havez)

musical qui confie la parole à ses élèves, mais qui s'efface sans ostentation. Heureusement, on va l'écouter en compagnie de La Talvera ou du trio Zira, deux entités bien différentes, mais pourtant détentrices d'un point commun : une furieuse curiosité face aux musiques dites traditionnelles... et un brio pour se les approprier et les célébrer, avec des langages si variés, même si le caméléon Fabrice y fait résonner ses clarinettes de part et d'autres avec le même talent ! Je vois sortir les étudiants, on se salue, on me dit : « il arrive » ! Le voilà, en effet...

—Bon, alors, tu veux que je te parle d'improvisation? En jazz, c'est souvent un développement mélodico-harmonique sur une harmonie prédéfinie... ça peut être cela. À mon avis, un *cabretaire* qui fait des ornements différents à chaque fois, c'est une forme d'improvisation aussi. Dans ma perception de l'improvisation, dans le jazz et la musique traditionnelle, il faut parler d'un point important, c'est la fonction de la musique. Il y a des musiques à entendre, et il y a des musiques à danser. Ce sont deux éléments bien distincts. Dans la musique à danser, l'improvisation se fera sur des formes, des schémas rythmiques, qui correspondent aux pas des danseurs. En musique traditionnelle, certains font de l'improvisation dans le sens d'«improvisation libre», comme cela existe aussi en jazz, dans des contextes de bal. Les gens ne s'y retrouvent pas, c'est souvent en plus sur des tempos trop rapides. En Occitanie, j'ai remarqué que les gens étaient plus sensibles au côté mélodique qu'au rythme lui-même. Quand les gens dansent une mazurka, une scottish ou une bourrée, le repère du pas de danse est sur la mélodie, plus que sur le rythme du percussionniste. Donc, dès qu'il y a improvisation, si on «traverse» (comme on dit en salsa) le rythme, le danseur ne s'y retrouve plus. Parfois, les gens qui partent dans l'improvisation sur de la musique traditionnelle se trompent à ce sujet. Heureusement, il y a des musiciens traditionnels talentueux, et j'ai entendu dernièrement des Bretons qui faisaient ça sur biniou-bombarde (les frères Cornic). Puis, il y a des espaces de liberté incroyables. Dernièrement, au festival de Parthenay, une rencontre avec Sylvain Roux nous a permis de faire de l'impro totale, j'aime bien ces choses radicales mais il faudrait que les danseurs soient dans la même dynamique (je ne parle pas de danseurs professionnels). Ça a bien fonctionné parce que le public était venu pour cela. Une part importante de l'improvisation, en Occitanie, est faite par les chansonniers. Ceux-là prennent un timbre, une mélodie, s'accaparent une chanson, changent les paroles, et même les musiciens ont la mélodie dans la tête, ils tournent autour de la mélodie musicalement... c'est ce que fait Daniel¹, par exemple. Pour moi, l'improvisation dans le sens «jazz musique à ouïr», c'est d'aller conquérir d'autres espaces sonores, donc de se mettre un peu en danger. Ce qui plaît aux gens quand on improvise, c'est le côté «trapéziste». Si on ne prend pas de risque, ce n'est plus une improvisation. Quelque part, un musicien de jazz qui suit une grille, et qui depuis dix ans la répète sans prendre aucun risque, ne fait plus d'improvisation: il fait une sorte de musique écrite à

évolution variable, et ce n'est pas de l'improvisation dans le sens où je l'entends. Pareillement, on peut imaginer qu'en musique baroque, celui qui fait toujours les mêmes ornements ne fait pas d'improvisation, alors que s'il prend des risques énormes, ça en devient.

Alors, dans la musique traditionnelle, on ne peut pas faire d'improvisation de ce type, dans le répertoire de danse tout au moins?

Dans le cadre de la danse, je parle là de musique traditionnelle occitane, il y en a qui y arrivent, mais à condition de respecter la carrure rythmique: en musique baroque, si tu développes une allemande, tu joues une allemande... et ce n'est pas facile à faire, ça se travaille. Trop souvent, les musiciens partent dans une improvisation parce que «ça fait bien». Les étudiants qui font du jazz ici, à la fac, ne savent pas bien répondre quand on leur demande pourquoi ils jouent cette musique, et pourquoi ils improvisent. Normalement, quand tu fais une improvisation, c'est que tu as un besoin fou de t'évader, tu as envie d'aller ailleurs, et c'est nécessaire, ce besoin de liberté. Seulement, dans chaque fonction de musique, tu conquiers un espace de liberté donné. Par exemple, en danse, si tu casses le rythme de la danse, ça ne marche pas! Si tu écoutes n'importe quel groupe de salsa, comme Irakere par exemple, ça part vraiment loin mélodiquement et harmoniquement, mais il n'y a aucune erreur au niveau de la clave, ils ne se mettent jamais à l'envers. Par ailleurs, il peut tout à fait y avoir des mélanges, je suis complètement pour... faire de l'électro-punk-traditionnel... chouette! Mais à chaque chose, sa fonction. À mes yeux, un mélange «occitano jazz» réussi, c'est le travail d'André Minvielle. Si l'on fait appel à d'autres cultures, il ne faut pas dénaturer le fondement de la sa musique. Sinon, on fait une grosse sauce, tout ressemble à tout, et surtout à rien!

Je crois que tu as joué il n'y a pas longtemps avec des Indiens, Abishek Lahiri au sarod et Parimal Chakrabarti aux tablas, salle du Sénéchal à Toulouse: raconte un peu!

Alors là, c'est amusant, parce que c'est de la musique traditionnelle, pas du raga classique, de la musique populaire, un peu comme celle que je pratique à La Talvera. On a enchaîné des compositions d'Alok Lahiri, son père, sans improvisation de ma part. Abishek a beaucoup de respect pour la musique classique et l'enseignement de son père, et il ne souhaitait pas, peut-être dans un premier temps, me confronter à cette musique qui fonctionne de manière très codifiée... et moi-même,



je n'avais pas envie d'aller contre son désir. Mais, depuis son retour en Inde, on a échangé quelques mails, et il semblerait qu'il ait envie de continuer un peu avec moi; alors là, on ira peut-être plus loin. Moi, je préfère faire les choses l'une après l'autre.

Parle-moi un peu de ce que tu fais!

Il y a La Talvera. C'est essentiellement du bal, mais aussi des concerts, du collectage, des disques et donc des arrangements musicaux. Il y a eu aussi ces rencontres avec Massilia Sound System. On s'y est confronté au *sound systems* et eux au ternaïre, les farandoles et tout ça. Il y a eu aussi les rencontres avec les repentistes brésiliens (les *bebopers* de la poésie improvisée), Siverio Pessoa, et toujours plein de projets.

Sinon, il y a le trio Zira...

Bien sûr, avec Isabelle Cirla à la clarinette basse et Soheil Nourian, percussionniste iranien, qui joue le zarb et le daf. L'idée, c'est la rencontre entre des individus, on n'a pas l'ambition de faire une musique d'un pays particulier ou quoi que ce soit, mais de mettre en contact trois cultures musicales différentes. Il y a donc du jazz... de type... français, voire toulousain, et la musique iranienne d'autre part. C'est pour ça qu'on qualifie cette formation de «jazz oriental»: beaucoup de rythmes impairs, des 7, des 11, des 13 etc., et plein d'improvisations sur des formes mélodiques, harmoniques ou rythmiques, ou en « tiroirs » comme on fait dans une certaine musique « contemporaine » et en jazz moderne, en enchaînant une idée à une autre: si tu utilises un élément musical,

tu es amené à en utiliser un autre, sinon tu pars sur d'autres possibilités, et ainsi de suite...

Et que dire de musiciens comme Louis Sclavis ou Michel Portal, qui eux aussi se sont intéressés à ces rencontres entre jazz et musiques traditionnelles?

J'ai forcément des affinités avec eux en tant que clarinetiste. Mais c'est vrai que Sclavis, au début, disait qu'il n'y avait plus de «folklore» — c'est le mot qu'il utilisait — et qu'il fallait partir «à la recherche d'un folklore imaginaire»! Habitant à Lyon, il n'avait pas beaucoup de kilomètres à faire pour entendre des musiques bien vivantes!

Oui, mais depuis il a joué avec des gens comme André Ricros en Auvergne, ou le Quintet Clarinettes en Bretagne, il a dû changer d'avis!

Oui, bien sûr! Quant à Portal, tu ne peux rien dire... il est impressionnant, c'est tout... je ne peux que m'incliner devant des gens comme eux. Ils font de la musique à écouter, c'est alors de la rencontre, ou de la confrontation. De la musique à écouter, j'en fais avec le trio, avec La Talvera aussi, pendant les concerts on peut jouer des complaintes. Avec eux, Céline notamment, j'ai appris le plaisir de coller au chant: ce plaisir incroyable, ça fait appel à des notions musicales qui sont de l'ordre du micromillimètre, sur le timbre, la liberté de mise en place... c'est un peu comme une action au rugby: tu montes au créneau, et c'est un plaisir fou. C'est comme avec les danseurs: quand tu les fais danser, ce n'est pas toi qui donnes le tempo, c'est eux. Tu les regardes, tu es à l'écoute de ce qu'ils font, et tu respires avec eux. C'est très important. Et pas seulement en bal traditionnel: si tu es sur scène et que tu fais tourner la salsa, c'est la même chose. Quand tu as totalement intégré une musique, c'est là que tu peux improviser.

Justement, pour improviser, selon toi, quel est le degré requis?

Je crois que dès que l'on commence la musique, il faut improviser. Mais si on en a envie: j'ai vu trop de cours de musique, de jazz ou non, où le gamin a fait à peine deux heures de flûte, et à qui le prof dit: improvise! Le pauvre gamin fait à peine deux notes sur l'instrument, et on vient lui demander ça! Pour improviser, il faut deux choses: d'abord, avoir envie d'improviser, ensuite, que le contexte s'y prête. Quand on n'est pas bon, on a le droit d'improviser chez soi et pour les potes... c'est l'espace de liberté. Il faut que ta musique ait une part d'improbabilité, que le public entende que tu pousses le bouchon, que tu peux tomber! Il faut que ce soit un état d'esprit, de pousser le bouchon. Dans toutes les formes

Fabrice Rougier
(coll. Trio Zira)

1. Daniel Loddo, de La Talvera.



Fabrice Rougier
(coll. Trio Zira)

d'improvisation dont on a parlé depuis le début, il faut prendre des risques, sinon, le public s'ennuie, et toi aussi à plus ou moins brève échéance. Je trouve qu'il y a trop de musiciens de jazz qui ne prennent pas assez de risques. Dans ce cas, je préfère aller écouter l'étudiant d'ici, qui est en troisième année et qui, lui, prend des risques. En plus, je le connais, il y a une dimension affective.

Excuse-moi, je t'interromps, mais répéter les mêmes choses, c'est parfois superbe: souviens-toi de Miles Davis dont les petites phrases se ressemblaient souvent...

Ah, oui! Mais là, il prenait des risques... autres! C'était dans son placement rythmique qu'il prenait des risques. Même au début de l'histoire du jazz, quand tu entends les enregistrements d'Armstrong avec King Oliver, il tourne autour du thème, mais les placements rythmiques, je me suis amusé à en relever, c'est impressionnant! Tu te demandes où il va chercher ça...

Si je comprends bien, on improviserait moins bien qu'avant?

Pas du tout! Les jeunes entendent beaucoup de musiques, ils ont la faculté de s'accaparer les éléments musicaux avec une rapidité qui m'étonne. C'est incroyable, cette capacité d'ouvrir les oreilles, d'y aller à fond, et d'y arriver. Nous, à côté, on était des coincés.

Et en plus, le niveau musical a monté incroyablement. Je parle de tout cela parce que je m'occupe des orchestres de la filière jazz de l'Université du Mirail avec Michel Parmentier et Ludovic Florin.

Et il n'y a pas d'académisme, par moments?

Trop, si... mais c'est malgré tout en train de changer: il y a cinq ou six ans, tu leur parlais d'autre chose que de jazz rock ou de choses comme ça, ça ne les intéressait pas, alors que maintenant, ils sont ouverts à tout, ils arrivent à écouter de la musique baroque comme de la musique traditionnelle... ils sont dix fois plus ouverts. Ils ont aussi tendance à s'intéresser à des choses qui nous attireraient beaucoup moins. Par exemple, ils sont très attentifs au timbre. Quand ils improvisent, ils jouent beaucoup là-dessus. Je pense que ça vient de toutes ces musiques électroniques, les *sound systems*, les synthés. Leurs oreilles se sont ouvertes à d'autres fréquences, à d'autres timbres, et ils sont sensibles à cet aspect beaucoup plus qu'avant.

Allez, une dernière question: quand un musicien de jazz se tourne vers la musique traditionnelle, n'est-ce pas dans son esprit une sorte de fuite, de porte de sortie, pour chercher un univers qui n'a pas été trop fouillé par ses semblables? Voire une sorte de... créneau pour se faire sa petite place au soleil, et ce à bon compte?

Certains en effet se disent: «tiens, voilà une espèce d'écosystème dans lequel je pourrais vivre!», sauf qu'ils ne se rendent pas compte que c'est aussi difficile de faire de la musique traditionnelle que de faire du jazz... c'est pareil, au bout du bout. Ceux qui partent dans cette voie-là comme une sorte de refuge se plantent. Pour aller vers la musique des autres, vers une musique plus ouverte, ce que devrait être le jazz, d'ailleurs, il faut d'abord connaître sa culture. C'est pourquoi je pense que les gens de Toulouse devraient connaître les danses de Toulouse, celui qui est né au Sud de l'Espagne le flamenco, le type de New York le jazz de New York... voilà le secret, sans doute! ●

Contacts :
<http://www.triozira.com>
<http://www.talvera.org>
Fabrice Rougier: 06 71 07 22 79

Improvisation : le son en mouvement

par Dominique Regef

**Michel Doneda, saxophoniste soprano
Michel Raji, danseur & chorégraphe**

association IREA – Improvisation, Recherche et Echanges Artistiques – a organisé en automne 2009 une table ronde dans un lieu symbolique, la salle du Ring à Toulouse, où se pratiquent tous les samedis des sessions d'improvisation qui réunissent danseurs, musiciens, comédiens, littérateurs, poètes...

Histoire commune et ancienne qui pose un regard critique sur la société, considérant qu'il n'y a pas de scission nette entre art et politique, que l'esthétique est un fondement de la politique, celle-ci devant favoriser l'émancipation du spectateur et du citoyen.

Au centre de ces questionnements, la pratique de l'improvisation résiste, par définition, aux diktats et classifications arbitraires du marché, en posant la question de la liberté et de la responsabilité dans l'art, dans l'échange, dans la vie sociale. Mais d'abord, qu'est-ce que l'improvisation? C'est avant tout la remise en cause du primat de l'écriture, qui a labouré toute la musique savante des siècles derniers.

C'est aussi la destruction des rapports hiérarchiques qui peuvent exister entre l'instrumentiste, le compositeur et l'auditeur. C'est enfin l'envie d'ouvrir d'autres terrains, de revenir à une forme musicale qui n'est pas nouvelle, puisque l'improvisation relève de l'oralité, c'est-à-dire du fonctionnement des musiques non écrites et des traditions orales, l'écriture de la musique étant au départ un moyen essentiellement mnémotechnique, qui s'est imposé finalement comme moyen unique pour

concevoir la musique. L'improvisation retrouve donc l'oralité, après avoir parcouru un certain nombre d'idiomes musicaux: flamenco, musique baroque, musique indienne, etc. Le dernier avatar de cette pratique étant bien sûr le jazz. Dernière manifestation de cet état d'esprit, le free-jazz est lié à des mouvements sociaux et poétiques apparus aux États-Unis vers le milieu des années 60, puis relayés par des musiciens européens, et ce n'est pas un hasard si cela a coïncidé avec l'émergence de mouvements analogues et profonds en Europe de l'Ouest dans les années 65 - 68. Des formations de musique improvisée sont apparues en Angleterre, en Hollande, en Allemagne, et en France avec le début du free-jazz, les festivals de Châteaullon, puis Uzeste. Le lien entre ce renouveau artistique et cette remise en cause des relations sociales est peut-être moins évident aujourd'hui. Alors, pourquoi fait-on toujours et encore de l'improvisation? En quoi cette activité engage-t-elle l'artiste? Parmi les nombreux participants à cette rencontre, qui ont témoigné de l'intérêt passionné suscité par ce sujet toujours en friche, Michel Doneda, saxophoniste soprano, et Michel Raji, danseur et chorégraphe. Deux improvisateurs, partenaires de longue date, arpenteurs du monde, de toutes les cultures, de toutes les disciplines, de tous les possibles. Deux approches convergentes, avec un constant souci de continuité entre leur pratique artistique et leur posture dans la société, mais aussi des différences dans la prise en compte de certaines priorités.

Michel Doneda
seul dans un bois
en Corrèze.
Coll. M. Doneda



Un jour, passant rue des Blanchers à Toulouse, j'entends, s'échappant d'une fenêtre ouverte au dernier étage d'un immeuble, les sons entremêlés d'un sax et d'une clarinette en ardente discussion. J'avais ma vielle avec moi, je monte donc, j'entre, et tout naturellement nous nous mettons à jouer ensemble. C'est ainsi que je fis connaissance de Michel Doneda et Didier Masmalet, compères de l'association Hic et Nunc. Toute la magie de l'improvisation tient là, dans cette disponibilité à l'imprévu. Métaphore de la vie brute, intense, fugace, l'improvisation est aussi la naissance de la musique, sa nécessité première.

Pour Michel Doneda, autant de définitions de l'improvisation que d'improvisateurs, tant le tiroir désigné par ce mot est vaste. La particularité de cet acte, c'est que chacun a sa façon de le vivre, sans se dire « je fais de l'improvisation », sans se penser improvisateur même. Il s'agit d'une relation extrêmement personnelle et intime avec le son. Extraits :

« Je viens d'un milieu familial où la musique n'existe absolument pas. Rien ne me prédestinait à faire de la musique, et c'est par un hasard total qu'un jour quelqu'un me dit : « Veux-tu jouer de la clarinette ? »... je réponds oui. Je ne sais pas ce qu'est une clarinette, je ne sais pas pourquoi je dis oui. Il m'emmène dans une

maison et – c'est très symbolique peut-être – c'est exactement la maison où je suis né quatorze ans plus tôt, à Brive-la-Gaillarde ! Et dans cette maison où je suis né, je n'avais jamais remarqué jusqu'alors qu'il y avait de la musique puisque c'était là qu'était l'harmonie municipale. Sûrement étais-je préoccupé par d'autres choses... et j'étais préoccupé par d'autres choses pendant mon enfance. En tout cas, c'était là. Et mon copain dit : « Voilà, il veut jouer de la clarinette ». Alors un type dit : « OK, je vais chercher une clarinette ». Il revient avec une boîte et dit : « Il n'y a pas de clarinette, mais juste un saxophone ». Je ne savais pas plus ce qu'était un saxophone. Il installe tout, m'explique le bec, l'anche : « Tu rentres chez toi, tu souffles comme ça, et tu reviens la semaine prochaine, et je te montre comment ça marche ». Je suis rentré chez moi, j'ai ouvert ce « truc », j'ai fait un son, et ce son-là je m'en rappelle encore ! Cela m'a... réveillé, et éveillé, je ne sais pas comment dire.

Finalement, avec tout mon trajet et l'intérêt que je porte maintenant à cette pratique sur le plan social, esthétique ou politique, ce premier son est ma seule référence, et chaque fois que j'improvise j'ai la sensation que le premier son que je vais faire... c'est « ce » premier son ! J'ai peut-être une chance d'avoir cette fraîcheur, et de ne pas me poser la question plus avant de savoir si je peux mettre en forme mon improvisation, si je dois la concep-

tualiser plus. Non, je reviens toujours à ma propre racine, à mon propre fondement : ce premier son que j'ai fait. C'est ce qu'on nomme l'écoute, et je me suis découvert « écoutant », alors que je n'avais jamais entendu la musique qui était là, dans cette maison où je suis né ! Pourtant une harmonie qui répète, ça fait du bruit ! Elle n'avait jamais existé, n'était jamais parvenue jusqu'à moi. Donc maintenant, m'intéressant au phénomène de l'écoute, je pense que c'est un acte totalement culturel, qui n'a absolument rien de naturel ; je pense qu'on n'écoute que ce que l'on peut, ce que l'on est prêt à écouter. Cela veut dire qu'il y a beaucoup de choses qu'on n'entend pas, et je crois que c'est la même chose pour le regard.

J'ai eu une expérience extrêmement intéressante en Afrique en 1993. Je voyageais sur le fleuve Ogové pour rencontrer des musiciens dans les villages. Après plusieurs déboires, j'ai réussi à passer du temps dans une communauté de pygmées Tékés, et le premier jour j'ai joué avec eux. Je croyais que je jouais avec eux, et à la fin de la première journée, j'avais une sensation extrêmement bizarre ; ils regardaient mon instrument, ils touchaient mon instrument, et ce n'est que le deuxième jour que je me suis dit qu'ils n'entendaient même pas la matière physique de mon son ; la vibration de l'air n'existait pas pour eux. Alors j'ai essayé de souffler dans leurs oreilles, et je voyais qu'il n'y avait aucune réaction... cela n'existait pas ! En étudiant un peu le comportement de la société, j'ai compris qu'en Afrique on n'écoute pas la musique. La musique est une langue. Ils parlent. On danse ou on joue : c'est un langage. Par exemple, si vous faites l'expérience d'aller dans un café à l'étranger, vous écoutez le bruit, les conversations. En France, si quelqu'un entre et dit : « Je voudrais un demi », automatiquement cela vous pénètre. Si c'est un chinois qui parle, cela ne change pas de la rumeur ambiante. Cette question de l'écoute va donc extrêmement loin, car cela veut dire qu'il y a peut-être des choses ici... des univers parallèles, dont parlent les physi-

ciens en physique quantique. Cela veut dire que s'il n'y a pas une reconnaissance de la langue, cela n'existe pas. La même expérience a été faite avec une tribu en Amazonie où on a amené la télévision avec un satellite qui a diffusé des images. Les gens ont vu l'objet, n'ont jamais vu les images.

Pour finir avec les Pygmées, je n'avais pas l'intention de jouer leur musique, je ne faisais pas un stage « devenez Pygmée en une semaine » ! Par contre, ils ont commencé à identifier ma personne : si je faisais tel type de son, c'était moi qui disais quelque chose. Alors je me suis mis à jouer avec eux avec les éléments les plus simples qu'ils comprenaient, et puis de temps en temps je m'amusais à faire des choses qu'ils ne comprenaient pas du tout... d'ailleurs moi je ne comprenais pas du tout ce qu'ils faisaient ! Nous étions quand même à égalité, nous avions une sorte de socle de l'écoute commun, mais c'était de la langue, j'allais dire presque de la signification. Donc il m'a semblé que l'un des éléments critiques très forts que porte notre pratique, c'est celle d'interroger l'écoute, vraiment, par quoi elle est faite, comment elle est conditionnée ».

L'écoute est donc une question de codes. On est ouvert ou fermé, comme les ordinateurs classiques qui fonctionnent sur le système binaire : zéro ou un, oui ou non. Cependant, la recherche s'oriente maintenant vers l'ordinateur quantique, qui répondra en termes de probabilités. Il n'y a donc pas que dans l'improvisation que l'on se pose ce type de question. L'écoute véritable



Avec le danseur
Michel Raji
à Brest.
Coll. M. Doneda



Avec le peintre
Yugi Kobayashi
à Tokyo.
Coll. M. Doneda

dépasse ce qui est « pré-écrit », ce qui cloisonne, ce qui est dicté par la coutume ou la « tendance » dominante, et nous amène à relativiser nos réflexes et nos crispations identitaires, sociales, culturelles. L'écoute est un processus, ne se limite pas à un « j'aime, j'aime pas », ou « c'est bon, c'est mauvais ». Le modèle occidental de consommation nous a habitués à ce dualisme, en nous sommant de choisir, de classer, de désigner des vainqueurs. Là encore il convient de déplacer le point de vue.

« Quand on séjourne au Japon, on réalise que les gens ne disent jamais non ; vous posez une question : c'est toujours oui ! C'est très spécial, et finalement vous comprenez quand même qu'il y a du non, puisque leurs actions vont contre ce que vous avez dit. Un jour j'ai demandé à quelqu'un : « Pourquoi vous ne dites pas non ? » — « Parce que quand vous regardez une montagne, il y a une face qui est éclairée et l'autre qui est

sombre ! ». Donc, dans le oui il y a le non, dans le non il y a le oui. Effectivement, notre système binaire fait qu'en disant une chose on évacue l'autre — et c'est vraiment notre écriture — alors que dans leur pensée, il y a toujours une chose, et puis l'autre face de cette chose-là. Ainsi leur musique, dans la tradition, donne autant de place au silence qu'au son. Ils retrouvent cela partout. Ils ont une pensée extrêmement différente, et je me suis demandé si la binarité n'a pas été déterminée par le langage écrit, construit autour du oui-non... Donc, avec le langage quantique, on va se retrouver dans une ère qui enfin va retrouver la multiplicité, on pourra dire oui un jour et non le lendemain... quand

vous changez d'avis dans ce monde, les gens ne sont pas d'accord ! La sensation ressentie après une improvisation est très intéressante, car au-delà du jugement positif ou négatif, on peut simplement dire que *c'était ce que c'était*. Si nous partageons des choses en commun, nous avons traversé des états très différents selon les partenaires et suivant les gens qui écoutent : multiplicité ! Nous sommes déjà un ordinateur quantique ! »

Signe de cette évolution : plutôt que d'écrire des partitions jouées comme par un ordinateur, souvent les compositeurs écrivent pour des amis proches par leur sensibilité musicale. Les propositions sont alors négociées, et la synthèse qui s'en dégage est souvent très intéressante : pas oui, pas non, mais entre les deux. L'improvisation va plus loin, car l'oralité détruit la notion d'auteur (*autoritas* / autorité) et le rapport à la création qui produit un objet que l'on doit consommer ou refuser, accepter ou pas, ce qui conduit à la notion de résultat.



Avec elle, on est dans une expérience à laquelle tout le monde participe, non dans un rapport d'une autorité avec des admirateurs, mais dans un rapport total. C'est la définition même du rituel. On ne peut convier un public s'il n'est pas dans l'expérience, parce qu'il va analyser un projet et un produit. Donc il vaut mieux qu'il soit préparé. Dans les coutumes orales, les gens sont prêts à l'expérience, à la cérémonie, ils ne sont pas éduqués à être public. La démarche de Michel Raji s'inscrit fortement dans cette nécessité originelle.

« Le jour où on a commencé à donner des stages d'improvisation, on a tué l'oralité comme processus

de vie. Si après, on en fait une production artistique, celui qui est en scène est l'hôte de toutes ces personnes qui sont assises, et il se doit de leur faire sentir quelque chose. Cela nécessite un minimum de connaissance ou de conscience de ce qu'il est ou de ce qu'il vit, ou de « ce qu'il met » dans l'improvisation — parce que l'improvisation ne se fait pas sans langage, et n'existe pas sans l'improvisateur. Il y a quelque chose de l'ordre de la responsabilité de ce qu'on donne à voir, ce qui n'est pas toujours assumé... L'improvisation a besoin d'être ritualisée. C'est un processus de communion, qui vient simplement parce que j'ai décidé de faire cela. L'improvisation est aussi de l'ordre de la temporalité, de l'instant qui se fait. Le jour où j'ai décidé d'entrer en danse de midi à minuit, tout pouvait se vivre, tout pouvait arriver, tout pouvait se sentir. C'est pourquoi il n'est pas toujours facile d'entrer dans l'acte de l'improvisation, surtout en tant qu'acteur en scène devant un public. Jusqu'à quel point va-t-on amener le public dans une autre temporalité que celle qu'il a l'habitude de vivre ? Il faut donc aussi préparer le public à cela. Si j'improviser, je ne le fais jamais à l'improviste ; c'est quelque chose qui est préparé dans le sens où l'on se prépare à être prêt ».

La préparation et l'attente sont primordiales : il s'agit de se vider complètement, de considérer son corps et son esprit comme un tunnel qu'il faut dégager pour pouvoir improviser. C'est une hygiène de vie et une discipline rigoureuse, qui exige d'être toujours en alerte, en mouvement, en recherche. La liberté dont elle se réclame n'est donc jamais définitivement acquise. Tout en étant la forme la plus ancienne de la musique, l'improvisation en est aussi l'éclaircisseur. Si l'on élargit le

sujet au plan philosophique, on pourra méditer sur ce propos d'Albert Jacquard : « La liberté est sans rapport avec la possibilité de faire n'importe quoi pour la seule raison que l'on a envie de le faire. Cela, c'est le caprice. La liberté, c'est la possibilité de tisser des liens avec ceux qui nous entourent. Elle n'est donc pas un exercice solitaire. La célèbre formule : « Ta liberté s'arrête là où commence celle de l'autre », nous trompe. Il faut être au moins deux pour être libre. »

À rapprocher de l'aphorisme d'Oscar Wilde : « Un véritable artiste ne se préoccupe absolument pas du public. Le public n'existe pas pour lui. »
Vous avez dit quantique ? ●

Avec la peintre
Sigrid Tanghe
au ORT
de Wuppertal
(Allemagne).
Coll. M. Doneda

L'improvisation vocale

par Geneviève Clément-Laulhères

Improvisation vocale, voilà deux mots qui me donnent le vertige.

Quand nous disons improvisation de quoi parle-t-on ? Nous parlons d'un moment où le musicien, dans un état de concentration particulière, laisse agir ses émotions et sa voix dans une « conscience à peine suggérée... légère et fugace »¹ qui n'a que quarante-cinq secondes de mémoire, sitôt fait sitôt oublié. En outre dans improvisation il y a imprévu. Comment donc parler de l'imprévu oublié et comment ai-je pu enseigner l'imprévu qui s'oublie ?

Quand nous disons vocale, nous parlons d'un instrument multifonction qui parle, chante et fait toutes sortes de sons non répertoriés... qui manie conjointement sans la moindre difficulté (même sans y penser) les hauteurs, les timbres et autres paramètres du son. Une émotion et le désir de s'exprimer font jaillir le son de la voix d'autant mieux qu'on n'y réfléchit pas et qu'on a la fraîcheur d'un enfant. C'est un jeu d'enfant ! Écoutez un enfant improviser avec la voix et vous comprendrez ce que veut dire : imprévu, variété des sons vocaux et oubli...

L'improvisation et la voix sont deux espaces tellement ouverts qu'on n'en connaît pas les limites...

Le dictionnaire a l'art des définitions concises et me sauve du vertige :

« Improviser c'est composer sur le chant et sans préparation ».

Sans préparation vraiment ? Cette musique immédiate qui jaillit du musicien serait-elle d'une génération spontanée sortie de nulle part ?

Nulle part...?

Donc, si j'en crois cette définition, je peux aller rencontrer des musiciens chinois, m'installer avec eux et improviser « sans préparation ». Bien sûr je peux le faire (et c'est même un peu à la mode), mais je crains de casser la cohérence de leur musique en jouant le rôle de « l'intrus ». Si je vis cette aventure en face d'un public chinois, il est bien possible qu'il ressente mes interventions comme hasardeuses et dénuées de sens musical. En effet, mon oreille n'est pas formée aux mêmes valeurs esthétiques, je ne possède pas les notions et les techniques de cet art musical et je ne saurais improviser des interventions qui produisent du sens pour le groupe culturel qui m'écoute. C'est comme

si nous engageons une improvisation parlée dans deux langues différentes pour un public qui n'en comprend qu'une.

Le monde est quadrillé de pratiques traditionnelles musicales multiples et très différentes les unes des autres. Chacune a des valeurs esthétiques, des notions et techniques établies. Chacune a sa manière d'inventer et de produire du sens pour son public. Dans le cadre de la musique traditionnelle, le musicien, la plupart du temps improvisateur, doit avoir des connaissances approfondies dans sa musique et de l'expérience.

Témo, un ami musicien kurde, me disait qu'au Kurdistan les musiciens s'établissent après avoir tourné pendant vingt ans auprès des maîtres musiciens de la région et des pays voisins. Ils collectent les pensées religieuses et philosophiques, les techniques, les savoir-faire et s'installent avec un statut quasi religieux. Je vous invite à écouter le *Chant épique Kurde* (CD2 plage 17 de l'anthologie

des expressions vocales *Les voix du monde* collection CNRS Musée de l'Homme). Ce chant émotionnellement très tendu est un véritable patchwork de techniques vocales de la région. À ce stade-là, certes, on peut improviser sans préparation. Soyons honnête quand à la non préparation : pour les musiques traditionnelles, la capacité d'improviser est nourrie par la connaissance et la maîtrise d'une culture musicale même s'il n'y a pas préparation dans l'instant de l'improvisation.

Le musicien traditionnel est baigné depuis l'enfance dans la musique de son groupe culturel, il s'opère en lui et souvent à son insu un cumul d'expériences émotionnelles, sensorielles et gestuelles, en particulier vocales car, avec sa voix, il imite depuis tout petit les sons de son environnement. Son désir de devenir musicien lui fait faire le nécessaire apprentissage gestuel et corporel, le travail de mémoire et d'analyse. Ce cumul d'expériences construit son « soi-autobiographique ».

C'est précisément dans ce « soi-autobiographique » que l'improvisateur va puiser, dans l'immédiateté d'un geste d'une « conscience à peine suggérée... légère et fugace » pour chercher matière à faire de la musique improvisée dite ici « sans préparation ». Le public du musicien traditionnel est nourri de ces mêmes valeurs esthétiques musicales. Il peut recevoir ou non le sens de cette improvisation qui est proposée par les initiatives du musicien en rapport avec les valeurs esthétiques de sa musique. Mais, sans la connaissance de ces valeurs, le public passe à côté des initiatives de l'improvisateur. Comment entendre l'imprévu là où nous ne pouvons rien prévoir, là où nous ne connaissons pas les règles du jeu ?

L'improvisation se fait dans un cadre précis, avec des règles du jeu, et l'improvisateur invente sa musique dans ce cadre.

La voix chinoise sera à sa place dans la musique chinoise et la voix baroque dans la musique baroque. Si nous inversons, nous entrons dans un espace musical nouveau, où tous les critères esthétiques sont nouveaux, et n'ont plus rien à voir,

ni avec la musique chinoise, ni avec la musique baroque.

C'est une banalité de dire que le monde est en pleine évolution et que ces îlots de musiques traditionnelles sont de plus en plus soumis à des influences extérieures.

Il y a toujours quelque part...

La mode est aux musiques croisées... et pour cause ! Comment faire autrement ?

Quand vous pratiquez l'improvisation vocale avec des élèves des écoles de Paris ou de sa banlieue, vous êtes face à des enfants d'origines ethniques et culturelles multiples. Certaines écoles de Paris reçoivent des enfants représentant plus de trente-six ethnies. Autant d'approches musicales et de valeurs esthétiques différentes qui ont nourri ces enfants et ont déjà commencé à construire leur « soi-autobiographique ».

Comment envisager l'improvisation, dans ce cas ? Il est impossible d'entrer dans les valeurs d'une de ces musiques sans exclure les autres enfants. Où va être la partie commune aux enfants qui pourra permettre de croiser des émotions musicales ou sonores et permettre à chacun de trouver du sens musical aux propositions des autres enfants ? Car il faut bien que ces enfants partagent des valeurs esthétiques communes auxquelles ils sont déjà sensibles pour pouvoir improviser « sans préparation ».

Quand un enfant arrive à l'école, qu'a-t-il en lui ? Il a toute la richesse de sa propre recherche sonore et les émotions qui vont avec. Il a tout essayé avec sa voix : il a fait rouler des motos et des autos imaginaires, les a fait accélérer, ralentir, freiner, entrer dans une meule de foin et repartir. Il a imité les oiseaux, le chat et le chien, le grincement de la porte et fait rebondir la balle imaginaire, il a chanté un air pour endormir la poupée et accompagné de sa voix le bruit de l'eau... Par les sons il a pris symboliquement le pouvoir sur les choses

¹ référence à l'ouvrage d'Antonio R. Damasio

Le Sentiment même de soi, corps, émotions, conscience.

(Paris, 1999, Odile Jacob), que l'on retrouvera tout au long de cet article.

imaginaires et il leur fait vivre l'histoire qu'il veut, il invente, il improvise et apprend en même temps à maîtriser sa voix.

Sans la moindre préparation, l'enfant exprime avec sa voix le «clair de lune» ou le «fond de l'eau». L'émotion que lui procure l'image s'exprime par les sons, le geste vocal est immédiat et n'a pas besoin de préparation ni même d'être conscient. Il est improvisé et imprévisible.

C'est dans cette capacité à utiliser les sons de manière symbolique, qui est commune à tous les enfants et tous les humains, que nous allons trouver les émotions et les matériaux sonores qui permettent aux enfants d'être complices et de partager des valeurs esthétiques communes. Mais où va-t-on trouver les valeurs esthétiques, les incontournables règles du jeu et de l'improvisation musicale alors qu'aucune tradition musicale n'utilise les sons multiples et informes des jeux d'enfants ?

Grâce à une histoire qui bouge

Il y a plus d'un demi-siècle, notre histoire musicale occidentale a vu éclater son traditionnel système tonal en de multiples recherches. L'une de ces recherches propose une nouvelle conception de la musique, issue de «je repars à zéro». Avec l'aide des magnétophones, tous les sons de l'environnement sont devenu susceptibles d'avoir leur place dans la musique. Ils ont été enregistrés, étudiés et décrits dans leurs mouvements, leurs matières, leurs formes et leurs façons d'évoluer dans le temps. Pierre Schaeffer, Pierre Henry et l'équipe du Groupe de Recherches Musicales (GRM) ont jeté les fondements du «solfège généralisé», une nouvelle façon d'écouter, de percevoir les sons et d'en faire de la musique. Cette musique contemporaine est dite «concrète».

Cette approche du son nous a ouvert une nouvelle écoute des productions sonores des enfants. Voilà qu'au lieu de leur montrer comment il faut chanter, nous les écoutons et prenons en compte, avec eux, les sons qu'ils produisent naturellement dans leurs jeux et improvisations vocales. Les sons vocaux des inventions d'enfants deviennent les sons concrets, et nous pouvons adopter les valeurs esthétiques de la musique concrète avec ses règles du jeu et entrer dans un



espace musical déjà exploré par les compositeurs. La chance de cette démarche est que plus nous improvisons, plus nous approfondissons et maîtrisons cette musique. Aucun son n'est imposé à celui qui improvise, le son est le résultat d'une sensation ou d'une émotion intérieure traduite par un geste vocal. Si nous demandons aux enfants de faire un robot, tout de suite leurs corps se raidissent et se mécanisent. Leur imagination transforme leurs corps en métal et leurs gestes en mouvements saccadés typique du robot. Leur voix traduit immédiatement leurs sensations internes. Chaque voix d'enfant trouve son mouvement, sa matière ou son timbre métallique, sa manière de former les sons du robot et de les faire évoluer dans le temps. Aucun enfant ne fait la même chose, chacun est concentré et trouve son robot, un robot de sa création. C'est bien de l'improvisation, avec tout l'imprévu qu'il faut et dans la règle du jeu robot.

On apprend la concentration et le libre don de soi

Que les enfants fassent une œuvre d'art instantanée n'est pas le problème. Quel musicien est certain de faire la bonne musique en improvisant ? L'intérêt de cette pratique est de multiplier les expériences sensorielles, l'expression des sensations imaginaires en sons ou en séquences musicales, afin d'activer la relation entre le sens et l'expression vocale. Les émotions vécues laissent des traces dans la mémoire, enrichissent l'imaginaire et participent à la construction du «soi-autobiographique». Nous multiplions donc les improvisations autour des sons en mouvements qui sautent, se balancent, tournent, rebondissent, zigzaguent, se mettent en vrille, se répètent indéfiniment, hésitent, obéissent à des mouvements anarchiques ou mécaniques... Nous sollicitons leurs sensations internes pour

créer des matières granuleuses, lisses, gluantes, molles, dures, élastiques, claires ou sombres, brillantes ou mates, chaudes ou froides, éloignées ou proches, énormes ou petites... Et nous observons que ces sons sortent de la bouche des enfants avec des formes multiples qui se transforment tout le temps. Les sons nous donnent des sensations de points, de virgules ou de lignes en passant par les masses, les taches et les constellations... Tous les schèmes sensori-perceptifs cités ci-dessus permettent, pendant le travail, de délimiter un champ d'expérience précis (un à la fois s'il vous plaît !) et de faire vivre aux sons l'expérience des formes. Dans le temps de l'improvisation, les enfants vivent des expériences sociales. Ils sont plusieurs en situation de nous raconter une histoire de vie ensemble. Chaque petit musicien doit tenir compte de ce qu'il entend, être à l'écoute des autres et

Reportage
à Charenton sur les
cours des musiciens
intervenant en écoles
primaires
et pré-élémentaires
lors du dixième
anniversaire
du CFMI d'Orsay.
Photo
© Guillaume Clément

xxx



Reportage
à Massy sur les cours
des musiciens
intervenant en
écoles primaires
et pré-élémentaires
lors du dixième
anniversaire
du CFMI d'Orsay.
Photo
© Guillaume Clément

savoir prendre sa place en interaction avec les autres, ne pas dominer, ne pas rester effacé, et vivre une aventure. Dans cette aventure les sons évoluent ensemble, ils peuvent jouer à s'accompagner, à apparaître et disparaître, se répéter et se transformer, se faire des surprises, se couper la parole, se superposer, s'imiter, s'entrecroiser... Toutes ces possibilités sont observées après l'improvisation car, pendant l'improvisation, les choix se font sur le mode d'une « conscience non verbale à peine suggérée » où les voix s'expriment dans l'instant, sans aucun recours à la réflexion mais grâce à une grande concentration, une grande disponibilité et confiance en soi, une grande écoute et grâce aussi au plaisir des émotions de l'expression musicale qui guide nos désirs et nos voix. Autant de qualités comportementales qui sont indispensables à tous les musiciens quelles que soient leurs techniques et quelles que soient leurs cultures. L'enfant qui vit ces moments affine ses qualités de musiciens, il se forme. Comme, parallèlement, dans son environnement culturel, il entend d'autres musiques (nous avons vu qu'elles peuvent être très

variées), s'il a envie de devenir musicien dans la culture de ses parents, il aura déjà construit ses exigences de comportement de musicien et les gardera à travers une autre culture.

Et les adultes ?

Je ne parle que des enfants me direz-vous, mais ce que je dis des enfants je peux aussi le dire des adultes, à cette différence près que les adultes ne rentrent pas si facilement que les enfants dans ce nouvel espace esthétique. Ils ont une culture vocale qui les enrichit et les inhibe à la fois. J'ai pu observer, pendant mes quinze années de CFMI², que le chanteur qui a appris à bien

placer sa voix se demande s'il y a vraiment un intérêt artistique à retourner à l'art brut des improvisations d'enfants. À quoi servent ces années de travail vocal ? Cette interrogation est bien normale. À quelques exceptions près (mais je parle d'il y a quelques années), les chanteurs n'ont pas pratiqué l'improvisation dans le cadre de la musique contemporaine et encore moins de la musique concrète. Le plaisir esthétique de cet espace musical n'est donc pas ouvert. Les étudiants acceptent cette démarche pour l'intérêt de la formation musicale des enfants. On peut dire que leur « soi-autobiographique » est étranger au plaisir de cette esthétique et qu'ils ont oublié leurs propres expériences vocales d'enfants. D'ailleurs, comme je l'ai dit plus haut, ces expériences se font en relation avec la « conscience simple et fondamentale... conscience à peine suggérée » dont la mémoire n'est même pas d'une minute. Comment pourraient-ils s'en souvenir ? Pourtant ils ont tous vécu ces jeux et ces expériences sonores laissent de fortes traces dans la mémoire. Une fois réactivées ces pratiques

ressurgissent en bloc, enrichies par leurs connaissances.

Je n'ai donc jamais pu faire improviser dans cette esthétique-là sans préparation ; nous faisons surtout du travail corporel pour libérer l'enfant endormi en eux.

Une préparation corporelle à l'improvisation en musique traditionnelle

Je reviens encore à Témo. Il me racontait que certaines danses au Kurdistan duraient plus d'une heure et qu'à la fin, quand le corps dans son automatisme avait libéré l'esprit, les danseurs improvisaient. J'ai essayé de reproduire ce modèle avec un « chant de dix ». Au bout de dix minutes tout le monde a mal aux jambes et veut arrêter. Une fois passé ce cap et au bout de quarante cinq minutes de danse, le corps est lancé et presque automatisé, personne ne demande plus de s'arrêter. Tout en continuant à danser nous arrêtons alors l'air du chant et commençons une improvisation vocale libre. Ces expériences ont toujours donné de très belles improvisations. Les interventions y sont nettes et précises, s'intègrent parfaitement au rythme des pas qui continuent, et elle sont bien investies. Cette préparation-là est très efficace. Elle est traditionnelle.

Au croisement des cultures...

Aujourd'hui, les rencontres improvisées pour les musiciens confirmés peuvent reposer sur un tout autre principe. Au CFMI, nous avons des musiciens de différents groupes culturels dans la même promotion. Certains s'étaient formés dans le jazz, d'autre en musique dite classique, d'autre en musique traditionnelle de France et d'ailleurs. Chaque musicien avait déjà vécu des expériences émotives dans son groupe culturel et possédait des notions et techniques différentes. Le « soi-autobiographique » en était déjà bien enrichi et le comportement du musicien bien expérimenté. Patricio Villaroël³, qui était chargé des cours, lançait les étudiants dans l'improvisation sans un mot d'explication, sans aucune préparation. Il se

mettait au piano et disait : « qui c'est qui veut jouer avec moi ? » Il refusait, lors des examens, de donner une explication quelconque au jury, ni avant ni après l'improvisation. Une fois même, nous avions dans le jury un musicien relevant de l'esthétique du jazz et un autre relevant de la musique contemporaine, tout deux musiciens très expérimentés et connus. À notre grand étonnement, quand l'un mettait 18 l'autre mettait 2, et ce à plusieurs reprises (heureusement la moyenne ne compromettait pas l'examen). Chacun avait donc ses critères et ses valeurs esthétiques. Patricio Villaroël n'a jamais justifié son choix. Pour ma part, j'ai toujours eu l'impression qu'il préservait cet art non verbal qu'est l'improvisation musicale et ne voulait pas troubler, par des explications rationnelles et des mots malvenus, cette « conscience simple et fondamentale » qui gère les émotions et les gestes du musicien dans une « conscience à peine suggérée, légère et fugace ». Sans doute préférerait-il laisser agir la magie de la musique et de ses émotions, confiant dans la musicalité des étudiants. Les étudiants en étaient heureux et disaient : « c'est un Monsieur ! »

Avec ou sans préparation, l'improvisation vocale est au cœur d'un grand changement culturel, et pour écouter ces improvisations-là, non traditionnelles, il n'y a pas beaucoup de public. Ce public est clairsemé dans les capitales, hauts lieux de mélanges ethniques. Il n'a pas de lieu ni de pays. Le meilleur public se confond avec ceux qui pratiquent, à peu de choses près les musiciens sont leur propre public. Ils sentent bien que l'improvisation musicale est un jeu profond et fondamental. L'improvisation leur permet de toucher à la gestion de leurs émotions et, à travers le son, de toucher à la représentation symbolique de la vie. Ils sentent que de vivre ces moments éphémères construit l'individu. Et ce n'est pas un hasard si on improvise dans toutes les traditions orales, et si, de la même manière qu'il fait seul ses premiers pas, l'enfant commence par jouer avec les sons. Et si on l'écoutait ? ●

2. CFMI : Centre de Formation de Musiciens Intervenant à l'école élémentaire Université de Paris II Orsay.

3. Patricio Villaroël, pianiste et compositeur, était chargé des cours d'improvisation au CFMI d'Orsay.

L'improvisation & la providence

l'orgue & son modèle, l'organum vocal

Il est deux mots qui aujourd'hui ne sont plus liés dans la conscience de nos contemporains : l'improvisation et la providence. L'improvisation reçoit des significations diverses, souvent bien éloignées de ce que les hommes qui ont forgé ce mot voulaient exprimer. Le mot peut même avoir des résonances négatives. Quant à la providence, son usage ne sort point de certains milieux ecclésiastiques et dans son acception courante signifie plutôt une sorte de bienveillance affectueuse que Dieu témoignerait envers les hommes en leur offrant ce dont ils ont besoin au moment propice.

Pourtant ces deux mots proviennent d'une même origine et se réfèrent à l'acte de voir. *Pro –videre, pro videns; in pro visus*. Il s'agit d'évoquer l'acte par lequel la conscience, chevauchant la crête du déploiement temporel, se projette en avant grâce à sa capacité de voir, c'est-à-dire d'anticiper la survenue de ce qui ne l'a pas encore touchée. Dans la providence, la conscience adhère au déroulement harmonieux qui se dévoile devant elle et y prend une part active. Dans l'improvisation, celui à qui se révèle la vision s'y installe –à l'intérieur– et, depuis cette position, exprime à ceux qui l'entourent ce dont il est le témoin. Ce qui dans l'usage distingue ces deux actes très proches, est que la providence se réfère à des événements de la vie, tandis que l'improvisation relève du domaine de l'art et du discours. Pour remonter dans le temps et accéder à la fonction initiale de l'improvisation, nous proposons d'explorer la direction tracée par l'instrument, l'orgue, et son modèle, l'organum vocal. Une autre approche, celle de la cantilation, dans laquelle le chantre traduit spontanément en parole chantée le texte qu'il profère, mériterait d'être développée. Nous le ferons dans un autre contexte, car une telle matière, qui touche aux codes génétiques du spirituel, mérite d'amples développements, car elle crée une plateforme commune de compréhension des pratiques cantorales d'un grand nombre de cultes et religions.

Journée de
l'improvisation,
été 2009;
Marcel Pérès au
clavicétherium
entouré de jeunes
curieux.
Photo
Monique Grando



La fonction liturgique de l'orgue

L'improvisation n'est plus une discipline majeure dans le paysage éducatif et culturel de l'Occident; mis à part le jazz, peu de musiciens classiques la pratiquent et ceux qui le font n'osent pas –à quelques exceptions près– y consacrer un concert

par Marcel Pérès

ou un enregistrement discographique. Dans le langage courant, improvisation est synonyme d'impréparation et rafistolage de dernière minute. Le mot est souvent improprement utilisé dans le cas des musiques de traditions orales. On pense communément que comme les musiciens n'ont pas de partitions, ils improvisent, ce qui dans la plupart des cas est faux. Cependant, les organistes ont encore conservé vivant l'art de l'improvisation, et il n'est pas anodin d'observer qu'ils comptent parmi les derniers musiciens à pratiquer un métier en prise directe avec une fonction sociale et religieuse, celle de la liturgie. Participer musicalement à un office liturgique implique que les temps consacrés à la musique ne soient pas toujours déterminés avec fixité. Bien que cette fluidité de l'acte liturgique ait pratiquement disparu aujourd'hui, il en reste encore quelques vestiges dans la survivance du savoir-faire de l'organiste.

Plus on remonte dans le temps, plus la pratique de l'improvisation est déterminante. La tradition et le style d'improvisation des organistes de la deuxième moitié du XX^e siècle trouvaient leur origine dans la manière dont l'orgue était alors utilisé pendant la messe jusqu'au concile de Vatican II (1969). Dans beaucoup de lieux, aux fêtes solennelles, l'orgue jouait de manière continue depuis l'offertoire jusqu'à la communion. Cet usage, qui s'était établi au cours du XIX^e siècle, offrait aux organistes la possibilité de développer avec prolixité leur discours musical pour atteindre les proportions d'une véritable symphonie. D'ailleurs, on prit coutume d'appeler le type d'instrument construit dans la

deuxième moitié du XIX^e siècle des orgues symphoniques.

Auparavant, dans la liturgie catholique, l'usage de l'orgue était circonscrit à la pratique de l'*alternatim*. Il s'agissait d'une ancienne tradition dont les premiers témoignages remontent au XI^e siècle. À la messe et aux vêpres des grandes solennités, l'organiste jouait en alternance avec le chœur et dans la plupart des cas, son intervention était improvisée. Le grand orgue d'église n'a jamais été pensé pour accompagner le chant, sauf chez les protestants et progressivement à partir du XVII^e siècle. Dans la sphère catholique, c'est uniquement au cours du XIX^e siècle que le plain-chant commença à être accompagné. Depuis que l'orgue a été introduit dans la liturgie, autour de l'an mil, sa fonction a toujours été d'alterner avec le chœur et à des moments bien précis: uniquement pour les grandes fêtes, c'est-à-dire une vingtaine de fois dans l'année, et à seulement deux occasions dans la journée liturgique, à la messe et aux vêpres. À la messe l'orgue alternait pour les chants de l'ordinaire (*Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus, Ite missa est*), aux vêpres il intervenait également un verset sur deux pour l'hymne et le *Magnificat*. L'orgue jouait le premier verset, puis le chœur chantait le deuxième verset, et ainsi de suite. L'orgue pouvait également intervenir pour l'intonation ou la reprise d'antienne, ou encore jouer les *neuma*, grandes vocalises qui, les jours de fête, étaient accolées à l'antienne psalmodique. Un *Kyrie* ou un *Gloria*, interprétés de cette manière, peuvent prendre vingt minutes, voire une demi-heure. L'orgue avait ainsi le temps

Les Grandes Journées de l'Improvisation dans les musiques anciennes

Marcel Pérès a créé à Moissac en 2002 ce petit festival qui se tient chaque année autour de la fête de Saint Jacques de Compostelle, les 24 et 25 juillet pendant les diagonales d'été du CIRMA. Voici ce qu'écrivait Marcel Pérès en 2002 pour l'ouverture des journées de l'improvisation :

« La progression naturelle de la renaissance des musiques anciennes se trouve dans la revalorisation des pratiques d'improvisation. Après l'étude des manuscrits, des traités, des textes anecdotiques, et leur confrontation avec des pratiques vivantes, la prochaine étape, qui émerge à l'horizon, est celle de la transmutation de ce patrimoine dans un acte de vie, surgi de l'instant, devant un public venu apprécier la maîtrise stylistique qu'un artiste peut offrir. Les Grandes Journées de l'Improvisation proposent de renouer avec les grandes traditions d'improvisation pour les situer au cœur de la pratique musicale. Elles se déroulent du lever du soleil jusqu'au cœur de la nuit. Il devient alors possible de vivre, avec l'édifice, la progressive émergence de l'obscurité, la longue procession de la lumière le long du jour et sa lente dissolution dans les ténèbres. On peut alors apprécier la qualité de l'énergie et du son propre à chaque moment du jour et de la nuit. Les musiques anciennes retrouvent dans ce contexte leur véritable dimension et redeviennent, par la magie de moments partagés entre les musiciens et les auditeurs, des musiques actuelles célébrant l'éphémère de l'instant. Elles font revivre l'atmosphère d'un moment particulier de l'histoire de la musique célébrée dans l'ivresse de la création instantanée. »



Journée de l'improvisation, été 2008; vièle à archet, flûte et percussions: Malcolm Bothwell, Gianni De Gennaro, Jodel Grasset. Photo Monique Grando

de déployer toutes ses ressources et la voix humaine de réellement s'exprimer sans être brimée par le son de l'orgue. Chacun se tenait ainsi selon la dignité qui lui est propre.

Journée de l'improvisation, été 2008; Marcel Pérès à l'orgue Cavaillé-Coll de Moissac. Photo Monique Grando

L'orgue, la créature de l'homme, dialogue avec son créateur, lui-même créature de Dieu. Par l'intermédiaire de cette relation, l'homme qui possède la faculté de se tourner en toute conscience vers son créateur transmet cette faculté à la matière en la recréant par l'intermédiaire de son intelligence. L'orgue concrétise et synthétise l'universalité du potentiel cognitif de l'homme. Il est composé de matière minérale, végétale et animale. Minérale par ses tuyaux, matière métallique transmuée par le feu; végétale par le bois de son meuble; animale par la peau de ses soufflets transmettant à la matière le souffle qui révèle l'harmonie silencieuse du cosmos.

Aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, les improvisations de l'organiste s'articulaient autour de la mélodie qui aurait dû être chantée, jouée en valeur longue dans le même tempo que le chœur, parfois dans une proportion double ou triple. Plusieurs techniques étaient possibles. Celle du *Cantus Firmus*, la plus antique, consistait à jouer le chant en valeurs longues en l'agrémentant d'une polyphonie, on utilisait cette technique pour les versets les plus solennels. Dans la fugue, un fragment mélodique du plain-chant était utilisé pour construire un dialogue entre les voix. Dans le récit orné, on devait tenter de dévoiler toutes les virtualités des contours de la mélodie initiale. L'organiste pouvait parfois donner à son improvisation une forme totalement indépendante du modèle de plain-chant.

Les voix se taisaient, mais tout le monde connaissait par cœur les paroles de la mélodie interprétée par l'orgue. Le chant extérieur, par le médium de l'orgue, se transformait en chant intérieur auquel s'associait toute la communauté liturgique. L'orgue devenait ainsi le vecteur de l'incantation rituelle.

Au XV^e siècle, lorsque commencent à apparaître des orgues monumentaux, les formes musicales investies par l'instrument sont beaucoup plus proches de leur modèle: l'organum vocal.



L'organum vocal

Le fondement de la science musicale a toujours été la création immédiate, aujourd'hui appelée improvisation et qu'autrefois on appelait *cantus ex tempore*; le chant qui surgit de l'instant, différent du *cantus ex opere*, celui qui résulte d'une œuvre préalablement composée. Le *cantus ex tempore*, c'est la musique qui jaillit au moment où les conditions sont réunies pour entendre ce que l'instant, conjonction d'une multitude de déterminants, va produire. C'était autrefois une manière de sacraliser la célébration d'un moment particulièrement solennel; là se trouve dès l'origine la fonction de base du chant de l'organum ou de sa transposition

sur l'instrument qui porte le même nom. La polyphonie peut être à deux, trois ou quatre voix, en quintes ou quarts parallèles, en mouvements contraires ou disjoints, mais la forme la plus solennelle, et perçue par les hommes d'alors comme la plus radicale, est l'*organum purum*. La forme consiste à chanter la mélodie de manière lente, en tenant parfois certaines notes très longtemps, tandis qu'une deuxième voix explore les virtualités que renferment ces sons. Dans l'*organum purum* le texte n'est plus compréhensible tant les syllabes sont distendues, car il ne s'agit plus d'une appréhension du sens des mots proférés au rythme de la parole humaine. Ici, le Verbe sacré est contemplé dans sa vibration première, comme une plongée dans l'atome du son dont les différentes associations constituent les syllabes, puis les mots, puis les phrases, et produisent le sens accessible à l'esprit humain. L'organum ne s'adresse plus à des débutants. Le sens des mots est connu, les conséquences de ce sens sont pleinement vécues par ceux qui ont consacré leur vie à la liturgie. Ici, on contemple le mystère de ces sons premiers qui, par l'ouverture des voyelles et la percussion des consonnes, ont véhiculé à l'entendement humain les mystères de la Création. Cette immersion totale dans la vibration des sons, où la matière s'accomplit dans le temps, plonge les acteurs et les auditeurs dans l'intimité même du mystère de l'incarnation du Verbe. Comme s'il nous était donné de contempler par l'expérience du chant liturgique le moment où ce Verbe est devenu vibration et donc matière, le moment de sa naissance, là où l'éternité a fécondé le temps. ●

Marcel Pérès fonde en 1982 l'ensemble Organum. Il crée en 1984, à la Fondation Royaumont le CERIMM (Centre Européen de Recherche sur l'Interprétation des Musiques Médiévales) et en 2001, à l'Abbaye de Moissac, le CIRMA (Centre Itinérant de Recherche sur les Musiques Anciennes).



Jean-Baptiste
Dupont
(photo
Jean-Christophe
Maillard)

L'improvisation à l'orgue

rencontre
avec
Jean-Baptiste
Dupont

propos recueillis par Jean-Christophe Maillard

La basilique Saint Sernin de Toulouse possède l'un des chefs d'œuvre du grand facteur d'orgues Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899). Grande est la renommée de ce géant de cinquante-quatre jeux, trois claviers, un pédalier, et trois mille quatre cent cinquante-huit tuyaux, immense « cornemuse » manipulée par un musicien solitaire. Il ne se contente pas d'envahir de ses harmonies la nef romane : quiconque se rend le dimanche au marché aux puces n'aura pas besoin de tendre trop l'oreille pour en entendre les échos assourdis lors des

fortissimos qui traversent les larges murs de la basilique. L'orgue de Saint Sernin, c'est une gloire toulousaine. Presque tous les plus grands organistes sont venus s'y essayer. Michel Bouvard, fameux Toulousain et professeur au Conservatoire National Supérieur de Paris, en est le titulaire... et Jean-Baptiste Dupont l'un des principaux organistes à venir y jouer, en alternance avec ce dernier. Un « petit jeune qui monte », peut-on dire... mais qui est déjà assez haut ! Ce jeudi soir frileux de décembre, Jean-Baptiste m'a fait pénétrer par une petite porte de côté. L'église est totalement déserte : Saint Sernin pour deux seules personnes, dans une pénombre presque absolue !

*L'orgue majestueux se taisait gravement
Dans la nef solitaire ;
L'orgue, le seul concert, le seul gémissement
Qui mêle aux cieux la terre,
La seule voix qui puisse, avec le flot dormant
Et les forêts bénies,
Murmurer ici-bas quelque commencement
Des choses infinies,*

Comme le notait si judicieusement le cher Victor Hugo...¹

Ouf, de la lumière... ça y est, nous voilà à la tribune, la soufflerie est lancée. Jean-Baptiste est en train d'imaginer quelques thèmes, et conçoit sommairement une architecture sonore. Il choisit quelques jeux doux pour le début de son improvisation. On démarre dans le « vaporeux », et un bizarre petit thème aux notes répétées. Puis c'est le crescendo. Petit à petit, les sommiers se réveillent, les mixtures se manifestent, les claviers s'unissent, les tirasses s'actionnent, les anches se mêlent aux flûtes. Le musicien s'active entre les gammes fulgurantes et les changements de registres, prestement tirés ou poussés. Pointes des pieds et talons galopent sur le pédalier. Les petites notes répétées du départ se sont désormais rassemblées en de belles valeurs longues. C'est ensuite le moment de redescendre en douceur. Le tutti laisse place à une sorte de choral joué aux gambes. L'organiste et son public minimaliste se retrouvent calmement sur terre.

– Bravo, Jean-Baptiste. Merci pour cette belle excursion ! Mais je me demandais où nous allions avec cette drôle de petite musique du début...

– Moi aussi !

1. Dans l'église de ***, in *Les chants du crépuscule* (1835), vers 25-32.

Un peu plus tard, nous voici attablés dans un bar voisin... et l'organiste prend la parole.

– Avec l'orgue, on est en présence d'un instrument qui voudrait imiter l'orchestre mais qui n'est pas l'orchestre. Sa particularité, c'est qu'il a une très grande quantité de possibilités sonores, et avoir toutes ces possibilités sous la main, ça ouvre une quantité de perspectives au niveau de l'improvisation.

– Mais pour un organiste, l'improvisation, c'est quoi ? La liberté totale, partir vers des terres inconnues, ou bien mettre en action des techniques avec un métier très sérieux, très sûr ?

– Je pense que les deux aspects sont aussi importants l'un que l'autre. Dans l'improvisation, il y a celui qui est plutôt « électron libre » qui conçoit l'improvisation dans une totale liberté, et celui qui est capable d'improviser une fantaisie et fugue dans le style de Bach, avec une triple fugue à cinq voix... et ces deux univers m'intéressent : je ne suis pas uniquement l'improvisateur *free style*, mais je ne vais pas dans l'inverse non plus. L'important c'est d'avoir l'esprit ouvert, et lorsque la formation est solide, c'est là que s'ouvrent un maximum de perspectives. On a alors un plus grand nombre de possibilités techniques, de choses qui viennent sous les doigts. L'improvisation, ça demande beaucoup de travail, il faut savoir où on va.

2. Centre d'Etudes Supérieures Musique et Danse, établissement associé au Conservatoire à Rayonnement Régional de Toulouse, disposant entre autres de classes supérieures, analogues à celles des Conservatoires Supérieurs de Paris et de Lyon. Ces classes sont consacrées aux claviers, au chant, aux cordes, aux percussions et aux musiques actuelles.

3. Les changements de timbres, l'« orchestration » de la pièce d'orgue

– Comment envisages-tu une improvisation ? Je sais que tu en as proposé lorsque tu as passé l'an dernier ton diplôme supérieur au CESMD².

– Ce diplôme est un diplôme d'interprète, mais comme j'ai remporté divers concours d'improvisation, et que je me suis illustré dans ce domaine, j'ai pensé que cela ne reflétait pas mon image de musicien que de programmer un concert d'une heure où il n'y en aurait pas, et j'en ai donc prévu deux. Il y a d'ailleurs une anecdote au sujet de ce concert : au milieu, j'ai été interrompu car une dame a eu un malaise, une sorte d'attaque... pendant une demi-heure, on a attendu sans trop savoir, puis les pompiers sont arrivés. Enfin, il s'est avéré qu'il n'y avait rien de grave, mais je ne le savais pas car j'étais resté en haut. Et quand j'ai dû improviser, je n'ai pas fait du tout ce qui était prévu, je me suis inspiré de l'événement qui venait de se produire...

Quand j'arrive sur un orgue que je ne connais pas pour faire un concert, je sais que je vais terminer le programme par une improvisation. Si j'ai un instrument à combinaison électrique où l'on peut préparer ses registrations à l'avance³, je le fais avant le concert et j'ai une idée du plan éventuel de mon improvisation. Ce sont ces couleurs sonores prévues à l'avance qui vont la guider, qui vont en être le potentiel. Et évidemment, après, le deuxième potentiel, c'est les thèmes. En fonction des thèmes, il va y avoir d'autres contraintes, et il va falloir que je m'adapte à ce que l'on va me donner. Il est fréquent, en effet, que l'on donne un thème sur lequel

s'opère traditionnellement (comme sur l'orgue de Saint Sernin) en actionnant manuellement les commandes de jeux, ce qui nécessite souvent, lors de concerts, la présence d'assistants. L'informatique permet désormais de programmer, de façon souvent complexe, l'ensemble des combinaisons sonores de tout un concert, mais les instruments équipés de tels dispositifs sont encore rares en France.

Photos
Jean-Christophe
Maillard

improviser, et j'aime bien ça... La tradition, c'est qu'on vous amène le thème dans une enveloppe avant la fin du concert, ou au début, mais en général on n'a pas le temps de le regarder puisqu'on démarre. Avec un thème donné, il y a toujours un effet de surprise: c'est à ce moment-là que l'on peut tirer le meilleur de l'improvisateur. On ne sait pas sur quoi on va tomber, des fois ça peut être calamiteux, comme des fois, au contraire!... alors, pour éviter de tomber dans des clichés, j'aime bien demander aux organisateurs de préparer un thème, et là, la spontanéité est garantie.

–Mais ces thèmes, ils sont toujours intéressants à traiter ou tu tombes sur des choses décevantes?

–Il y a de tout! En Angleterre, par exemple, il y a un *hit*: *Sur le pont d'Avignon*! Alors maintenant, quand je fais un concert en Angleterre, je leur demande de ne plus me donner cette mélodie, tout ce qu'ils veulent, sauf ça! Sinon, il peut y avoir un thème grégorien, un thème composé, voire un texte biblique, un poème...

–Et le style? Peut-il être atonal, par exemple?

–Quelquefois, ça peut... mais cela ne m'effraie pas trop, j'ai eu l'occasion de travailler avec des musiciens qui ont beaucoup d'expérience, et j'ai donc appris à traiter ce genre de matériau. À la limite, ce peut être plus intéressant d'avoir à improviser sur un thème bien vache, que d'avoir encore une fois le même motif grégorien, ou le même choral de Bach... et tout compte fait, j'aime assez avoir un thème bien *hard*! Mais finalement, tout dépend de ce qui vous a nourri. Pour ma part, ça a été la musique d'orgue symphonique française et germanique⁴, Duruflé, Messiaen, et les improvisateurs du XX^e siècle français, notamment Charles Tournemire et Pierre Cochereau.

–Que se passe-t-il lorsque tu es face à un thème?

Y a-t-il des planches auxquelles s'accrocher, des techniques, des formules qui aident au départ et à la suite?

–Je peux livrer quelques formules secrètes? En fait, tout dépend du thème... il n'y a pas que la ligne mélodique, il y a aussi le rythme, les intervalles qui sont un réservoir. Dans un thème atonal, par exemple, on peut prendre juste un intervalle et il peut devenir le pilier d'une improvisation... le truc, c'est de décrypter le thème, et de voir ce qu'on peut en faire. Évidemment, on ne voit pas tout, mais selon le thème, on peut imaginer par exemple une forme en deux, trois mouvements. Un

4. On appelle «orgue symphonique» l'instrument de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, représenté par César Franck et Louis Vierne en France, et Max Reger en Allemagne, parmi de nombreux autres.



thème bien écrit nous donne toutes les clefs pour l'improvisation. Autre chose me paraît très important: tenir compte des gens qui écoutent. Il faut donc une forme qui soit claire, indiquer clairement là où on veut aller, d'où on démarre, où on arrive. Une architecture s'ébauche au départ, et finit de se construire pendant l'improvisation. Au début, il y a une idée, puis deux chemins peuvent parfois s'ouvrir, mais l'un semble plus intéressant que l'autre. Il peut y avoir des idées fulgurantes, bien plus attirantes que celles qu'on avait au départ, et alors on les utilise. Enfin, il faut être en mesure de se souvenir assez précisément de ce qu'on a fait auparavant dans l'improvisation, même si l'on ne se souvient pas forcément de tout lorsqu'il s'agit d'une improvisation de vingt ou trente minutes. Ce qu'il faut, c'est se rappeler les temps forts, les réexposer, ce qui fait jouer la mémoire de l'auditeur, et lui permet de s'y retrouver, ce qui me paraît indispensable... ainsi il peut comprendre que l'improvisation, c'est aussi quelque chose de construit, comme pourrait l'être à sa manière une musique écrite.

–As-tu un style de prédilection quand tu improvises?

–Tout est possible, selon l'instrument, les thèmes, l'humeur du moment. Il m'arrive parfois d'utiliser des formes classiques: fantaisie et fugue, passacaille, variations sur des chorals. Quant au langage, c'est une synthèse de plein de choses, empruntées au monde de l'orgue français du XX^e siècle, et de musiques que j'aime aussi. Je peux faire du pastiche de musique de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. L'autre jour, je me suis amusé à improviser une suite dans le style de Tournemire, avec quatre mouvements et des thèmes grégoriens, en m'inspirant de *l'Orgue Mystique*⁵.

5. Recueil de Charles Tournemire, constitué des cinquante et une messes de l'année liturgique catholique.

–Tu as donc eu sans doute une formation très poussée en harmonie, en contrepoint, en composition?

–J'ai eu une formation, mais pas excessive, une sorte de «minimum acceptable»... L'enseignement au conservatoire m'a apporté une certaine rigueur. L'analyse m'a permis de mettre un peu d'ordre dans mes idées et d'élargir ma culture musicale, découvrir des formes classiques et les principales tendances de la musique du XX^e autres que celles du milieu de l'orgue. Mais, en écriture, je me suis arrêté trop tôt pour aborder certains styles du XX^e siècle: j'ai étudié Bach, le style du choral, le romantisme, mais pas le XX^e. L'harmonie est indispensable car elle permet d'éduquer l'oreille. Parfois, on trouve des accords par soi-même sur l'instrument, on en est content, puis on s'aperçoit que finalement, ce n'est pas fameux du tout, et qu'en plus, c'est truffé de fautes! Certes, dans certains styles, on s'en fiche, mais dans d'autres, ça passe très mal. L'harmonie permet d'aider à faire le tri. Quand je trouve quelque chose qui me plaît, je l'analyse, je le cuisine de toutes les manières possibles, dans toutes les tonalités, jusqu'à ce qu'il devienne un automatisme. Plus tard, ça peut me revenir en mémoire lors d'une improvisation, sachant parfaitement quel va en être le résultat sonore. De même que je connais le goût du céleri et de la tomate en cuisine, et que je peux les utiliser en sachant quel va être le résultat du mélange, je réutilise en musique des ingrédients que j'ai goûtés auparavant... c'est ce que l'on appelle le métier! Alors, les jours où l'on n'a pas la grande forme, où l'on n'est pas inspiré, on arrive toujours à tirer quelque chose, les doigts fonctionnent presque tout seuls. L'idéal, c'est d'avoir en même temps l'inspiration et les doigts, mais ce n'est pas tous les jours!

Certaines fois, on me demande des concerts où il n'y a que de l'improvisation, d'autres fois, je conçois un programme où il n'y a que des pièces écrites. Pour moi c'est important, je suis aussi un interprète et je joue le répertoire. Mais, la plupart du temps, je mets une improvisation à la fin, parce que, pour moi, l'improvisation va au-delà de la musique écrite, elle permet d'exprimer autre chose. D'autre part, les œuvres écrites qui la précèdent sont une sorte d'échauffement intellectuel et physique qui permet d'être dans les conditions optimales pour improviser. De plus, l'improvisation en concert demande tellement d'énergie qu'il m'est difficile de me replonger dans des œuvres écrites après avoir improvisé. L'improvisation, c'est l'aboutissement d'une forme d'art éphémère où le musicien se livre, exprime tout ce qu'il a envie d'exprimer à un moment donné... et ça c'est formidable, je trouve. Bien sûr, être au service d'un autre, être la main de celui qui a composé, être interprète,

c'est fantastique aussi, mais exprimer librement ses propres idées, c'est encore mieux, et le faire en fin de concert, c'est un peu la cerise sur le gâteau. Il y a toujours des auditeurs qui redoutent ce moment, ils peuvent avoir eu de mauvaises expériences avec certains improvisateurs qui étaient partis dans un langage abscons, dans un style «contemporain» comme on pouvait en faire dans les années 60-80... certains me demandent même de ne pas improviser dans le concert! Mais moi, au contraire, je veux conduire les gens, leur dire: «venez, je vais vous raconter une histoire, je vais vous faire vivre une aventure, je vous emmène quelque part...» Un peu comme une invitation à un film dont on n'a pas vu la bande annonce! Et souvent, les gens sont séduits.

En guise de conclusion, j'ajouterais que tous les (jeunes) musiciens qui se posent des questions sur l'interprétation devraient s'intéresser à l'improvisation, ce qui leur permettrait de ne pas répéter uniquement ce qu'on leur a dit de faire, mais stimulerait leur propre sensibilité en leur ouvrant de nouvelles perspectives. ●



Improviser dans le récit

par Philippe Saüc

Chercher à écrire quelque chose d'improvisé? Premier réflexe, qui a de quoi faire froncer le sourcil aux bibliotropes¹: livrer «impro», et «improvisation» à quelque moteur de recherche internautique. Mais, reconnaissons-le, un premier geste qui n'a rien à voir avec la valeur d'inspiration qu'on cherche à pouvoir saluer dans l'improvisation. Quand même, cela me fait apparaître deux domaines artistiques où l'improvisation se serait faite particulièrement reconnaître: le théâtre et la musique. Wikipedia – que les bibliotropes à tendance aiguë se voilent la face – me suggère par ailleurs que je cherche à connaître un

processus par lequel se crée ou se produit –tiens, il y aurait donc de l'impro labellisable par le Ministère de la Culture et de l'impro purement à vendre?– une œuvre musicale spontanée, imaginaire ou *ex nihilo* –il y aurait donc une cache secrète, encore moins consistante que notre fameux imaginaire?– en se servant de sa créativité dans l'instant, de son savoir technique –il va donc falloir débusquer de la technique si l'on veut aller jusqu'au fond de la question– et parfois aussi du hasard... Donc, récapitulons: improviser s'oppose à répéter, acte procédant d'une humilité presque d'ordre déontologique dans une pratique de la musique comme du théâtre.

Au demeurant, le théâtre ouvre au domaine du récit, qui m'intéresse ici. Improviser peut-il aussi se concevoir dans la conduite en solitaire du récit, autrement dit le contage? Par ailleurs, le support musical n'est-il pas alors plus ou moins nécessaire? Mais attention, *pichon*, c'est pour *Pastel* que tu écris... Trouver à «improviser» une étymologie romane? De l'italien *improvvisazione* me suggère encore ma quête internautique qu'il va bien falloir que j'interrompe car il se pourrait que le lectorat de *Pastel* comporte une part non négligeable de bibliotropes à tendance exclusive! Plus sérieux, que propose le dictionnaire d'Alibert autour de qui ressemblerait à I.M.P.R.O.V.I.S...: rien! Qui s'en rapproche le plus par ordre alphabétique est: *impròpri*, impropre. Un avertissement à méditer? Celui de Laux a pourtant réponse toute prête: improviser? *impròvisar!* Cela sent la mauvaise improvisation. J'espérais tant une belle trouvaille, se greffant

précisément sur quelque chose qui aurait à voir avec la *trobada* des *trobadors*! La qualité d'improvisation revient-elle à une qualité de porte-greffe? Bon, il est temps de ne plus improviser, d'en venir aux deux ressources prévues comme contribution à ce *Pastel* d'impro...

Cela me fait remonter au printemps 1998 où, durant quelques mois, je participais à l'inventaire du fonds d'archives sonores sous la férule de Bénédicte Bonnemason. Parmi bien des enregistrements bruts de musiciens, chanteurs, conteurs parfois, j'entendis un jour une voix, supposée celle de Françoise Dague, déclarer sur la bande:

«Voici maintenant la *trucassada* (prononcé à r roulé), chant d'improvisation interprété par monsieur Mirouse, de Biert (elle prononce «Bié», ce qui ne me paraît plus être l'usage local), à côté de Massat. Ce chant était (le passé suggère qu'on serait donc dans le vestige, voire la reconstitution d'une pratique plus ancienne) scandé par le battement des mains des gens de l'assistance (on improvise donc avec soutien collectif!). À la fin de chaque couplet, le chanteur pousse le *hillet* (il y a donc quelque chose de convenu et pas que de la pure improvisation).»⁴ Suit un chant sur fond de battements de mains dont le texte ne m'a pas été entièrement audible mais m'a paru être d'ordre facétieux, centré sur un personnage de *vielha*, associée à la *pepida*, et dans un cadre qui ne surprend pas: *al pè del fuòc*. Mais plus que le sens, c'est l'indice d'improvisation réelle dans l'amenée des mots qui m'intéresse ici. En effet, ne pourrait-on imaginer une *trucassada trufaira*⁵, exagérant ce qui est le mieux à même d'épater la collectrice? Ainsi a-t-on fini par se poser ce genre de questions sur ce qu'avait confié le Dogon Ogotemmêli



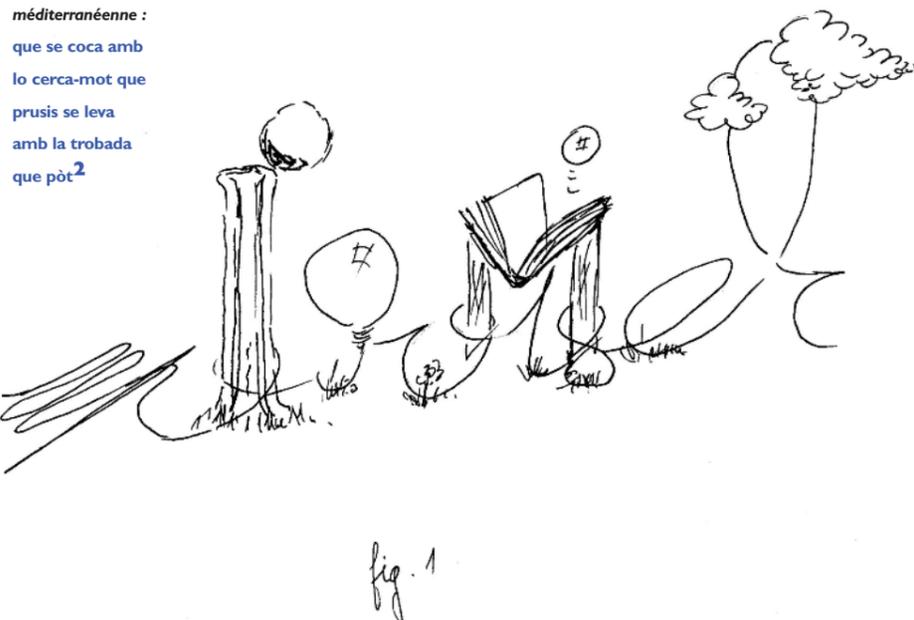
Fig. 2
Improbable
proverbe du
Languedoc
océanique:
que truca sens alas
acaba l'ivèrn
com'un caulet³

à l'ethnologue Marcel Griaule...

Or, il y a des traînées de silence qui me paraissent véritablement plus marquées que ce que l'on entend dans la plupart des textes chantés, même dans les situations de collectages où la personne qui chante s'appuie sur une mémoire défaillante. Ces traînées de silence aident peut-être à percevoir l'importance des battements de mains. L'improvisateur n'est pas laissé face au vide. Même si les mots font un temps silence, l'espace sonore est habité par l'assistance qui attend et peut-être encourage.

On peut aussi deviner des «trucs» dans le texte de monsieur Mirouse. Ainsi un «*que contava riga raga*» où un genre d'onomatopée repose après la trouvaille possible du verbe et meuble le texte le temps que la phrase musicale s'achève avant de trouver la suite de la phrase textuelle. L'improvisation en mots a donc pu exister dans un cadre traditionnel de Haute-Gascogne orientale, appuyée sur un dispositif sonore extérieur qui la lance et l'encourage

Fig. 1
Improbable
proverbe de la
Gascogne
méditerranéenne:
que se coca amb
lo cerca-mot que
prusis se leva
amb la trobada
que pòt²



1. Entendons par là celles et ceux pour qui une vraie référence est une référence imprimée.

2. Qui se couche avec le cherche-mot qui démange se lève avec l'invention qu'il peut.

3. Qui bruite sans aile finit l'hiver tel un chou (allusion aux paroles d'une autre forme de *trucassada*, appelée aussi bourrée de Massat).

4. Enregistrement réalisé par Françoise Dague (Ballets occitans) en

Ariège (Massat, Seintein, Bethmale) en 1961. [Enr. n° 285].

5. tricheuse



Fig. 3
Improbable
proverbe de la
tradition Mand'oc :
Aïtant que
demorará carreat
pel flume,
lokho boka
ke bambooti⁵

fig. 3

(il conviendrait aussi de mentionner qu'un violon a joué en prélude la phrase mélodique reprise ensuite sans variante par la voix). Elle a peut-être trouvé ses « trucs » qui certes en amoindrissent la performance tout en lui permettant de ne pas se bloquer. Enfin, il semble (mais comment être sûr ?) qu'elle porte plus sur un choix ultime de mots que sur le contenu narratif. Reste donc la question de savoir si la tradition laisserait place à l'improvisation d'éléments de la narration elle-même ?

Il y a une douzaine d'années me fut donné de participer avec l'organisation Afrique verte à des tournées de « contes croisés ». Le principe en était la double participation de conteurs et conteuses d'Afrique et d'Europe. Ma façon personnelle de participer a été d'arriver chaque soir sur scène la tête lestée d'un corpus de contes collectés par moi-même ou puisés à des collectes antérieures en Couserans. Selon les soirs, Khoudia Gueye ou Hamadi Diouvara, tous deux conteurs sénégalais, l'une wolof, l'autre mandingue, lançaient le premier conte.

Au fur et à mesure des évocations de l'un ou de l'autre, je cherchais dans ma tête ce qui pourrait trouver écho dans l'un des contes de mon propre corpus et décider de sa venue sur scène. Venue non prévue à l'avance, improvisation ? Effectivement il y a différence avec un spectacle de contes où les récits sont prévus d'avance et même les éléments de liaison entre eux, souvent de nos jours sous la forme d'une méta-histoire.

De plus, la volonté de faire apparaître le lien entre conte africain et conte européen a pu m'amener à transformer sur le moment ma façon habituelle de conter un récit donné. J'ai ainsi par exemple en mémoire la saisie de l'évocation des récoltes comme forme d'appel perçue dans un conte africain. L'évocation du conte animalier où le loup et le renard décident de cultiver ensemble un champ et ont à décider de quelle plante ils vont l'ensemencer⁷ insista ce jour-là sur l'anticipation de la récolte. Le renard mit pour le loup en exergue le plaisir collectif qu'elle peut représenter, par les fêtes qui s'organisent autour. D'habitude les tractations portaient essentiellement sur les bénéfices immédiatement matériels de la récolte (plutôt du blé ? plutôt des pommes de terre ?...). On peut penser que la sollicitation venue du conte africain a été une invitation à enrichir le sens, non pas du conte en lui-même, mais de son insertion dans le moment de le raconter, alors que la connaissance de pratiques festives traditionnelles autour des récoltes, voire l'imagination pour la prolonger, n'attendaient que cela.

J'ai envie de comparer ainsi cette forme de conte croisé à ce que je crois être certains dispositifs mis en œuvre dans le jazz. Le public entend certains musiciens répondre à des propositions faites par les autres, se nourrissant de la proposition initiale et la prolongeant, la tordant, la contrariant.

Il m'est particulièrement agréable, je ne le cèlerai pas au lectorat de *Pastel*, de voir que le corpus traditionnel narratif peut se prêter à des formes de contagion donnant

à l'improvisation la place qu'elle pourrait avoir dans le jazz. Cela suppose bien sûr de n'avoir pas un regard trop puriste sur la fixité formelle du conte ou simplement d'admettre qu'il y a place pour la fonction d'improvisation – et je me garderais bien là de l'assimiler à création – et place à la fonction de conservatoire, y compris dans certaines formes de spectacle vivant.

Mais il y a aussi une forme d'improvisation qui ne s'affiche pas, qui ne résulte d'aucun dispositif particulier mais de circonstances auxquelles on peut choisir de donner sens immédiat ou pas.

J'ai connu un tel moment en juillet dernier, lors d'une soirée du festival *Cric crac au bout du conte* à Lavelanet-de-Comminges.

J'avais pour l'occasion choisi d'avance le conte du porcher, recueilli de Marie Eychenne, de Bonac-sur-Lez, par Charles Joisten en 1953⁸. Rien d'improvisé là.

Depuis le moment où j'avais reçu le canevas du conte par la lecture, il y a une douzaine d'années, j'avais entrepris un travail de gommage des références chrétiennes véhiculées dans cette version, soupçonnant l'existence d'une version pré-chrétienne plus ancienne et voulant la tester en gommant certains détails. Ainsi, la nef d'une église devenait une clairière, l'autel une pierre plate, les piliers de grands arbres creux et le personnage inquiétant perdait le nom de diable. La question pendante restait celle de ce qui pouvait bien avertir le héros du moment clé. En somme,

par quoi remplacer les douze coups de minuit ? Après avoir tergiversé, j'avais peu à peu opté pour un avertissement visuel : après tout, dans une clairière le jeu de la lune passant derrière tel ou tel arbre...

Au moment d'évoquer cela, le 23 juillet dernier, la cloche de l'église de Lavelanet-de-Comminges s'est mise à sonner, m'obligeant de toute façon à suspendre mon récit. J'ai alors choisi de me laisser faire et de redonner place à l'église, en somme comme au temps de Marie Eychenne. Non travaillée avant, il m'a semblé sur le moment que cette façon improvisée avait gagné quelque chose, à la fois du gommage préalable mais aussi de ce retour inopiné d'un décor d'église, obligatoirement simple. L'intérêt du récit en a peut-être été déplacé ailleurs, dans les gestes plus que dans le décor. Mais dans le fond, le genre d'improvisation ultime auquel je viens de faire allusion, non décidée d'avance, n'est-il pas une nouvelle raison de défendre l'existence de moments de spectacle vivant ? Quelle qu'en soit la source, savante, populaire, de création contemporaine, c'est peut-être le moment où, grâce à un dérangement, un réarrangement se produit. Et l'œuvre trouve un chemin nouveau pour nous toucher.

Cela pourrait aller, chers lectrices et lecteurs, si vous êtes gagnés par ce goût de l'improvisation sauvage, jusqu'à la proposition de saluer dorénavant comme moments les plus précieux de nos moments culturels : le lapsus du conteur et le canard du musicien. ●



fig. 4

Fig. 4
Improbable
contre-clocherie :
Doncòs Doglas
dedins bòsc va
DONDONDAN
rebombar
cap a la cloca
d'autre lòc, ah!⁹

6. Aussi longtemps qu'il flottera sur le fleuve (partie en occitan), le bois mort ne sera pas caïman (partie en langue mandingue)

7. *Almanac patouès de l'Ariejo*, 1892

8. Charles Joisten, *Contes populaires de l'Ariège*, Paris, 1965

9. donc le douglas de dans le bois va, dondondan, rebondir droit sur la cloche d'autre lieu, ah !

Improviser

des vers en chantant

par Thierry Rougier

Un fait culturel et un enjeu social en Amérique Latine

et article fait état d'une recherche menée en Amérique Latine, et notamment dans le Nordeste du Brésil, auprès de chanteurs populaires présentant la particularité d'improviser leurs couplets. Il ne sera pas question ici d'improvisation musicale : les chanteurs, qui sont également instrumentistes et s'accompagnent eux-mêmes, entonnent des airs issus de la tradition qui servent de « timbre », c'est-à-dire de support et de fil conducteur à la succession des couplets. Mais la singularité de leur performance réside dans le renouvellement constant des vers chantés, qui sont improvisés entièrement ou en partie, suscitant l'émotion d'un auditoire sensible avant tout à la spontanéité de l'expression. Dans toute l'aire culturelle latino-américaine, on note un engouement pour la poésie orale, impromptue, voire polémique quand elle donne lieu à une joute entre deux poètes – cela va de pair avec la considération dont jouissent ces artistes populaires. Pouvons-nous nous représenter ce que font ces *trovadores* (l'étymologie occitane du mot est transparente), également nommés *cantadores*, *repentistas* ou *payadores* selon les pays ?

Bien sûr, nous connaissons dans les traditions populaires françaises une figure comparable, celle du chansonnier – un chanteur qui produit des textes sur des airs connus de tous, souvent en commentant son époque sur un ton satirique. Cependant, si son homologue latino-américain partage une posture sociale assez semblable, il se distingue par sa pratique de l'improvisation poétique. Ce type de production ne semble pas être en vigueur en France, tout en étant vivace dans des cultures « périphériques » et dans d'autres langues que le français (*bertxu* basque, *chjama e rispondi* corse...¹). Évidemment, on ne méconnaît pas la poésie improvisée et la littérature orale en France, grâce au regain d'intérêt qu'ont suscité le rap, le ragga ou plus récemment

le slam. Mais ces genres (importés de l'autre partie du continent américain) sont caractérisés par une très grande liberté formelle, poétiquement, rythmiquement, musicalement et quant aux circonstances de production. À partir de ces modèles esthétiques et artistiques mondialement connus, on ne peut se faire une idée des pratiques des poètes latino-américains qui improvisent des vers en chantant selon des règles formelles complexes et contraignantes, et en suivant des traditions locales très diverses. La diffusion de ces artistes ne dépassant que rarement les limites de la région ou du pays, il reste au lecteur intéressé la ressource de se référer aux recherches menées de longue date par le CORDAE / LaTalvera et aux documents collectés par les chercheurs

(page ci-contre)
Concrist et Pirralho:
coquistas
à Mossorò
en février 2002
(fonds CORDAE
/ La Talvera)

1. À ce sujet, le Conservatoire Occitan et le CORDAE / LaTalvera ont réalisé conjointement un disque, *Paraulas de cançoniers* ainsi que les actes du

colloque qui s'est tenu à Gaillac en 2003 : *L'art des chansonniers*.

de l'association dans plusieurs parties du territoire brésilien².

On donnera tout d'abord un aperçu de la variété des genres où des vers sont improvisés, avec quelques-unes de leurs caractéristiques musicales, avant de rentrer dans le détail de la production poétique et des règles auxquelles elle est soumise. Dans la plupart des cas, le poème oral est produit dans la confrontation de deux poètes, dans un esprit de joute qui pousse au trait d'esprit, à la répartie, voire au défi entre poètes. Dans les genres les plus prisés, des concours d'improvisateurs sont organisés, contribuant à l'esprit de compétition. Même quand il s'agit d'une rencontre sans enjeu polémique, l'émulation a lieu entre les poètes du simple fait qu'ils alternent les rôles, les strophes ou les vers pour produire leur chant: un principe dialectique structure l'art de l'improvisateur. On chante ce type de poésie en suivant des mélodies héritées ou dérivées d'une tradition musicale à l'idiosyncrasie très marquée. Le chant ajoute son pouvoir suggestif au pouvoir évocateur de la poésie, il ouvre la voie à son surgissement, il prolonge l'émotion qu'elle suscite; son caractère très particulier est un puissant facteur d'adhésion pour les auditeurs, il constitue un élément d'identité régionale. Généralement, les chanteurs s'accompagnent d'un instrument emblématique, à cordes ou à percussion. Ainsi les *payadores* d'Argentine et d'Uruguay jouent de la guitare à six cordes, ceux du Chili préfèrent le *guitarrón* qui en comporte vingt-cinq; au Brésil, la *viola* des *repentistas* du Nordeste est un instrument sophistiqué muni de sept à dix cordes, celle des *cururueiros* du Mato Grosso est à l'inverse très rustique puisque taillée dans la masse (on observe le même contraste entre les chanteurs de *coco* du Nordeste qui frappent un tambourin à cymbalettes, le *pan-deiro*, et les *cururueiros* qui frottent un simple grattoir, le *ganzá*). Parfois un ensemble de percussions et de hochets accompagne les chanteurs, comme dans le *coco de roda* de Recife où l'on danse en improvisant, parfois la musique alterne avec les couplets a cappella, comme dans le *maracatu* rural de Nazaré da Mata (État de Pernambuco). Rares

2. Daniel Loddio et Céline Ricard ont ainsi enregistré des chants et musiques des fêtes religieuses du Mato Grosso en 1994: CD *Cururu e Siriri*; la recherche menée avec Thierry Rougier dans les États de Pernambuco, Paraíba et Rio Grande do Norte a donné lieu, en 1998 et 2002, à des enregistrements de *cantadores* et de *coquistas*: CD *Repentistas nordestinos*. En octobre 2009, invités à Recife à l'occasion de l'année de la



sont les improvisateurs qui chantent uniquement a cappella, comme les *aboiadores* dont le chant long évoquant quelque influence moyen-orientale est lié aux régions d'élevage bovin. Dans tous les cas, les instruments produisent une musique très répétitive, parce qu'indispensable au soutien de l'inspiration poétique des improvisateurs. Les formes poétiques montrent la même diversité que les formes musicales, et leur sont intimement liées – les mélodies sont adaptées à la versification, une note correspondant généralement à une syllabe du vers. Le cadre dans lequel se déploie la pensée des improvisateurs est dicté par l'usage de la langue, espagnol ou portugais. Dans ces deux langues-sœurs, les critères formels de la poésie populaire sont la métrique et l'emploi des rimes. Les précisions qui suivent visent à donner une idée des exigences auxquelles se soumettent les poètes.

France au Brésil, les chercheurs du CORDAE ont étendu leur enquête sur les *coquistas* au *coco de roda*, où un chœur répond aux improvisations du soliste. Le CORDAE, Centre Occitan de Recherche, Documentation et Animation Ethnographique, est à Cordes-sur-ciel: www.talvera.org

Le critère de la métrique signifie que la poésie doit être mesurée et que le poète s'applique à produire un nombre constant de syllabes à chaque vers – un bon improvisateur ne commet pas de rupture de rythme. La métrique la plus employée en Amérique Latine est la même en portugais et en espagnol: un vers comptant sept syllabes dont la dernière est accentuée, suivie d'une syllabe atone ou d'une respiration (ce vers occupe donc en tout huit temps musicaux). Il existe d'autres métriques, en dix et onze syllabes notamment. L'obligation de rimer est l'autre difficulté formelle qui fait que l'on ne s'improvise pas poète de poésie improvisée! Car il faut sur-le-champ trouver une répartie se terminant par un mot approprié, et pour ce faire les improvisateurs se préparent en mémorisant un très grand nombre de mots classés par la rime. À partir des deux critères se définissent les formes poétiques ou «modalités», déterminées par la métrique, la longueur des strophes, la structure des rimes et parfois une mélodie obligée ou un refrain.

3. De *repente* signifie tout à coup, soudain, dans l'instant. Dans le genre nommé *repente* ou *cantoria*, n'est considérée que l'improvisation absolue. *Embolada*, littéralement, désigne une lutte où l'on se roule par terre. Le

Chaque tradition exige que l'improvisateur maîtrise un plus ou moins grand nombre de modalités différentes. Les modalités, loin d'être fixes, évoluent avec le temps: certaines tombent en désuétude, d'autres surgissent, inventées dans l'anonymat. Le *repente* des *violeiros* du Nordeste est le genre le plus riche à cet égard, avec près d'une cinquantaine de modalités en vigueur. Certaines d'entre elles présentent une difficulté supplémentaire, avec l'obligation de reprendre au premier vers de sa strophe la rime que l'autre poète a laissée à la fin de la sienne. Cette «laisse», imprévisible, est une contrainte inventée par les poètes eux-mêmes au début du XX^e siècle, afin que l'improvisation soit certaine. Il est impossible d'être exhaustif au sujet des modalités utilisées dans les différentes régions d'Amérique Latine: elles sont extrêmement nombreuses et variées, du fait de la créativité populaire. Cependant, un fait remarquable est l'usage d'une même modalité, la *décima*, de Cuba au Chili en passant par le Brésil. Ce dizain (strophe de dix vers) comporte quatre rimes différentes, A, B, C et D, agencées en une structure complexe: A B B A A C C D D C. Monter une telle strophe en improvisant est considéré comme un summum d'habileté poétique. Les hispanophones la nomment *décima espínela*, du nom d'un poète andalou du XVI^e siècle, Vicente Espínela. Si le cas de la *décima* montre qu'il y a eu diffusion de modèles, linguistiques et formels, à partir de la péninsule ibérique lors de la colonisation, il ne doit pas cacher l'essentiel: en Amérique Latine, les formes de la poésie populaire sont des créations autochtones. En effet, les chansonniers produisent à la fois leurs improvisations et le cadre de leur production, puisque chacun d'eux participe à l'évolution de la tradition qui est la sienne. Certains genres favorisent davantage la spontanéité, d'autres la virtuosité. Par exemple, dans le *coco de embolada* la vitesse d'élocution est très grande, de l'ordre de quatre à sept syllabes par seconde; en contrepartie, les poètes procèdent moins par improvisation que par assemblage très rapide de fragments préalablement mémorisés et répétés, où abondent les allitérations et les «vire-langue». À l'inverse, dans le *repente*, tout doit être improvisé, sauf les refrains – en contrepartie le débit est de l'ordre de trois à cinq syllabes par seconde³. L'interaction avec le public est un moyen de garantir

coco de embolada est un genre plus ludique, relevant du match ou du sketch opposant deux *coquistas*.

Improvisateurs
de cururu.
Mato Grosso, 1994
photo Dominique
Delpoux
(fonds CORDAE
/ La Talvera)

Antônio Lisboa
et Francinete
improvisant lors
d'une cantoria
près de Paulista, le
27 février 2002
(fonds CORDAE
/ La Talvera)

plus sûrement encore que la poésie produite est improvisée, dans les genres où la spontanéité est la valeur essentielle. Ainsi, dans le *repente*, les deux poètes chantent sur tout sujet proposé par un auditeur (c'est une obligation pour les *repentistas*; par contre les *coquistas*, moindres improvisateurs, n'y sont pas soumis). Les thématiques sont très étendues car elles évoluent continuellement, du fait des déplacements constants des chansonniers qui vont à la rencontre de leur public, leur seule source de revenus, dans des contextes en mutation rapide (migrations, urbanisation, nouveaux médias). Cela suppose une préparation de la part des improvisateurs qui doivent s'informer de toutes choses pour ne pas être pris au dépourvu par un sujet: ils écoutent chanter les autres poètes, lisent, suivent les médias et particulièrement l'actualité politique et sociale, car on attend d'eux qu'ils traitent de façon critique les sujets brûlants. Les *payadores* du Chili partagent également les sujets avec leur public, mais sous forme de jeu de rôle: dans une *paya*, c'est-à-dire une session de poésie improvisée, il y a un moment où ils répondent en vers aux questions lancées par l'auditeur; un autre où ils incarnent des éléments ou des personnages choisis par l'assistance (généralement antinomiques: l'eau et le vin, le riche et le pauvre). L'interaction avec le public est à son comble quand un auditeur est capable de proposer un sujet en un ou deux vers. Chacun des deux poètes doit alors mémoriser ce qui a été proposé, en développer l'idée dans les dizains qu'il improvise et le répéter en guise de refrain à la fin de ses strophes, dont certains vers doivent reprendre la ou les rimes du sujet! Ce style, où les chanteurs montrent une grande agilité mentale, est aussi une opportunité d'expression poétique pour les personnes de l'auditoire. Certains refrains proposés sont très beaux et constituent véritablement des «graines de poème». Ainsi celui-ci, entendu en 2002 dans le Nordeste, qui exprime parfaitement ce qui est en jeu dans les sessions d'improvisation:

*Poeta canta o que eu sinto,
Que eu sinto e não sei cantar.*

(Poète, chante ce que je sens,
car je sens mais ne sais chanter.)



Des chanteurs improvisant leurs vers pour des amateurs de poésie populaire, ce type de réunion n'est pas seulement un fait culturel courant en Amérique Latine, il représente aussi un enjeu social. En effet, ce qui y est exprimé avec beaucoup de spontanéité, puisqu'il s'agit d'improvisation, est dans une large mesure la *vox populi*. Le rôle des chansonniers est légitimé par leur connaissance de la culture populaire, qu'ils tiennent de la tradition dans laquelle ils sont formés; il est validé également par les connaissances qu'ils acquièrent en se préparant à chanter sur tous les sujets. L'écrivain chilien Luis Sepúlveda affirme avec force que «les *payadores* sont l'essence de la poésie populaire⁴» – ils maîtrisent l'art de conter à la perfection une histoire dans la langue du peuple, dont ils maintiennent la mémoire et expriment les aspirations. Dans le Nordeste, on considère que «les *repentistas* disent ce que le peuple dirait s'il le pouvait». Avec une grande liberté de parole, ils peuvent parler des abus du pouvoir ou des tares de la société, lors de performances où se joue une théâtralisation de la vie de leurs auditeurs. Ce qui est partagé alors est aussi bien un moment d'émotion collective qu'un mouvement d'émancipation des esprits, par la vertu de l'improvisation. ●

4. Propos enregistrés à Langon le 24 juillet 2008, CD *Payadores du Chili*, Daqui 2010.

Discographie :

Payadores du Chili.
Daqui, label des Nuits Atypiques de Langon, 2010. Double CD d'improvisations et d'entretiens enregistrés à Langon en 2008, livret et traductions de Thierry Rougier.

Repentistas nordestinos – troubadours actuels du Nordeste du Brésil.
Cordes : CORDAE / La Talvera, 2006, deux CD accompagnés d'un livret de 96 p. de Lodo et Rougier

PE na França – cantadores na terra dos trovadores.
DVD produit par l'État de Pernambuco en 2005, avec la participation des chercheurs du CORDAE / La Talvera.

Paraulas de cançonièrs – Chansonniers de l'Albigeois, du Quercy et du Rouergue.
Cordes : CORDAE / La Talvera, Toulouse : Conservatoire Occitan, collection Isatis, 2005, CD + livret de 32 p.

Cantoria na França – Nordeste, repente e viola na terra dos trovadores.
CD des improvisations de quatre repentistas enregistrés à Cordes en 2001 par le CORDAE / La Talvera

Cururu e siriri – chants et musiques des fêtes religieuses du Mato Grosso, Brésil.
Cordes : CORDAE / La Talvera, 1998, CD + livret de 32 p. de Daniel Lodo

Bibliographie :

LODDO Daniel,
Cururu e Siriri, chants et musique des fêtes religieuses du Mato Grosso, dans *Musiques d'Amérique Latine*.
Cordes : CORDAE / La Talvera, 1998, pp. 47-64

LODDO Daniel et ROUGIER Thierry,
Cantadores du Nordeste du Brésil : un art en devenir, in *L'art des chansonniers : actes du colloque de Gaillac des 28, 29, 30 novembre 2003*.

Cordes : CORDAE / La Talvera, Toulouse : Conservatoire Occitan, collection Isatis, 2005, pp 77 à 102

ROUGIER Thierry,
Les cantadores, poètes improvisateurs de la cantoria : une tradition en mouvement dans le Nordeste brésilien.
Thèse de doctorat en ethnologie, Bordeaux 2, 2006, 333 p. - éditée à l'ANRT, Lille, 2007, 352 p.

Sortir des cadres !

par Claire Bonnard



Photos
Claire Bonnard

L'improvisation, pour beaucoup c'est un peu comme un rêve, un rêve presque impossible : créer sa propre musique, inventer quelque chose qui n'ait pas déjà été inventé par d'autres.

Jouer sur son instrument ne serait-ce que quelques notes qui n'ont pas été apprises auparavant. Rentrer dans ce monde qui paraît si fermé, ou tellement complexe, de la création musicale... Peut-être l'a-t-on un tout petit peu essayé, en cachette, chantant tout seul sous la douche, ou dans sa voiture, bloqué dans les embouteillages ?

Une initiation à l'improvisation en musique traditionnelle

En tout cas, on n'oserait l'avouer, peut-être même se l'avouer...

Mais voilà que, grâce à la musique traditionnelle, on commence à bien maîtriser son instrument, sans être forcément passé par le parcours obligatoire et qui peut sembler si rébarbatif du solfège et de la théorie musicale. Et on s'est aperçu qu'en musique traditionnelle, justement, des musiciens qui ne sont pas déclarés officiellement compositeurs ont créé leur propre mazurka ou leur propre rondeau, qu'ils inventent des deuxièmes voix, des contrechants, qu'ils improvisent parfois même tout au long d'une valse... Donc, c'est possible, c'est faisable ! Il ne manque plus que l'occasion de s'y mettre !

Cette demande, je l'ai perçue en clair – ou inexprimée – chez beaucoup de mes élèves. C'est pourquoi j'ai sauté sur l'occasion qui m'a été donnée, dans le cadre de la résidence de création mise en place par le COMDT en 2008-2009 autour de Dominique Regef, de proposer à mes élèves de vielle et de musique d'ensemble deux après-midi de stage qui suivaient une première séance sous la conduite de Dominique.

Avant de relater ce que furent ces séances, je vous livre quelques réflexions de stagiaires répondant à la question « qu'attendez-vous d'un stage d'improvisation ? » :

• « J'aimerais libérer mon jeu pour sortir des barrières et des cadres, et petit à petit trouver les voies qui vont

me permettre de jouer ce que j'ai à l'intérieur de moi ».

• « Je pense que l'improvisation va tout à fait dans le sens de la musique traditionnelle où les gens faisaient en sorte de ne jamais jouer deux fois la même chose ».

• « J'aimerais arriver par exemple à inventer, là, une deuxième voix, et demain en inventer une autre, et ainsi me passer des partitions écrites au préalable ! »

• « Personnellement, j'écoute beaucoup de musique médiévale et orientale, et j'entends bien qu'il y a des introductions improvisées, mais ça reste un peu mystérieux pour moi qui n'ai pas de bases musicales puissantes. Je me rends bien compte cependant qu'il faut comprendre quelque chose aux modes et aux tonalités pour savoir ce qu'on a le droit de faire... »

• « Je suis d'accord : je viens là pour les bases de la théorie de la musique où moi aussi je suis un peu limité... et je pense que c'est ça qui me manque pour sortir de la partition ».

• « Oui ! Acquérir les bases pour arriver à jouer ce que tu as dans la tête ! »

• « Ce qui m'impressionne, moi, c'est l'improvisation en jazz : deux personnes qui dialoguent en improvisant tout en arrivant à retomber sur leurs pattes et à ce que ça



sonne bien avec l'accompagnement ! »

- « Bien sûr, c'est impressionnant, cependant j'ai un copain saxophoniste qui joue du jazz, il me dit qu'il travaille énormément l'improvisation ! »
- « Pour moi, j'aimerais arriver à une certaine autonomie. Si j'ai l'occasion de jouer dans un groupe où il n'y a pas de professionnel qui apporte les morceaux ainsi que les arrangements, j'aimerais pouvoir proposer moi-même ce qui va être joué... »
- « Moi, je n'ai pas d'attente systématique. Mais, avant tout, je pense que l'improvisation, c'est un travail d'écoute mutuelle, un travail d'ensemble qui oblige vraiment à mieux s'écouter. »

Mon but donc, dans ces stages, était de tenter de répondre à ces divers demandes, même si je ne suis pas spécialiste de jazz ou de musique médiévale... car les bases nécessaires à l'improvisation ne sont-elles pas les mêmes pour tous les styles ?

La première séance avec Dominique Regef fut une exploration dans le monde des sons, à la voix ou sur les instruments, individuellement ou collectivement... et il nous a également livré une mine de réflexions sur l'improvisation allant dans le sens de s'ouvrir à cette pratique, en oubliant sa peur et ses réticences. En voici quelques-unes :

« En premier lieu, improviser, c'est écouter. Il faut tordre le cou à la perfection, ne pas angoisser sur le résultat, car ce qui est important, c'est le processus. Improviser, c'est l'art de se tromper ; l'erreur est instructive ! Improviser, c'est aussi avant tout créer une relation entre soi-même et l'extérieur... »

Au début de la séance suivante, dont j'avais la responsabilité, ont été précisées certaines notions, évidentes, mais qu'il faut bien sûr avoir à l'esprit : L'improvisation c'est évidemment la liberté de créer des sons en dehors de ce qui est appris d'avance, d'oreille ou par la lecture, mais cette liberté dépend toujours d'une ou plusieurs consignes, ne serait-ce que la consigne « n'importe quoi ». Et plus les consignes sont nombreuses, plus l'improvisation va demander de connaissances et de préparation... et donc de posséder certaines bases théoriques.

C'est pourquoi nous avons abordé les modes musicaux (modes majeurs et mineurs, modes dits « grecs »), la distinction entre « mode » et « tonalité », les sons harmoniques et leur rapport avec les notes pivots des modes (tonique et dominante) et avec la composition de l'accord majeur.

C'était peut-être un peu trop théorique, au départ, pas évident de débrouiller toutes ces notions ! Mais nous y sommes revenus tout au long des séances, et le tout a fini par s'éclairer un peu au fil de la mise en pratique. Je n'entre pas dans le détail de tous ces exercices : jeux collectifs et individuels basés sur différentes consignes, exploration d'un mode facilement abordable par tous sur leurs différents instruments, allant de la flûte traversière au violoncelle, en passant par l'accordéon diatonique et la vielle...



À la fin de cette première séance très dense, ma demande était que chacun cherche chez soi pour la prochaine fois une mélodie en do majeur. Seule consigne : finir sur la note do, tout un travail préparatoire ayant été fait aussi sur les notions de tonique et dominante (question-réponse). Et voilà que quinze jours après, ils étaient tous là avec leur mélodie, je dirais même plus, leurs compositions ! Qui avait créé une scottish, un rondeau, ou une polka, qui une mélodie libre, qui quelque chose qui pouvait être une berceuse. Et tout ceci, cadré, bien défini rythmiquement, et pour plusieurs avec cette forme phrase A / phrase B si courante en traditionnel, comme s'ils n'avaient fait que ça toute leur vie, inventer de la musique !

La deuxième séance, après l'écoute de ces créations personnelles, a été consacrée en partie à l'improvisation de préludes à un morceau donné – *Adiu Paure Carnaval* – dans le mode et le style de cet air. Là aussi ce fut un régal : chacun y allait de son improvisation avant le morceau repris par tous, chacun avec sa propre sensibilité, au gré des possibilités de son instrument... Et la question, à la fin de cette dernière séance était : – « Quand est-ce qu'on remet ça ? »

En conclusion, je laisse encore la parole à l'un d'entre eux : – « Quand on a commencé, on était démuni, même avec plus ou moins de répertoire et pas mal de technique sur son instrument. On se sentait un peu bloqué, devant l'inconnu, ça fait appel à autre chose dans le cerveau. Mais finalement, bloqué, on ne l'est pas ! Même à la moitié de la première séance, on avait évolué... et on s'aperçoit que ces blocages qu'on se met n'ont pas de raison d'être, qu'on peut s'en débarrasser pour passer au niveau supérieur... » ●



Photos
Claire Bonnard