



UNIVERSITE DE NICE-SOPHIA ANTIPOLIS
FACULTE des LETTRES, ARTS et SCIENCES HUMAINES
Département des Arts / Section Musique

L'IMPROVISATION MUSICALE

Mise en regard des pratiques de l'improvisation dans
la musique iranienne et dans le jazz

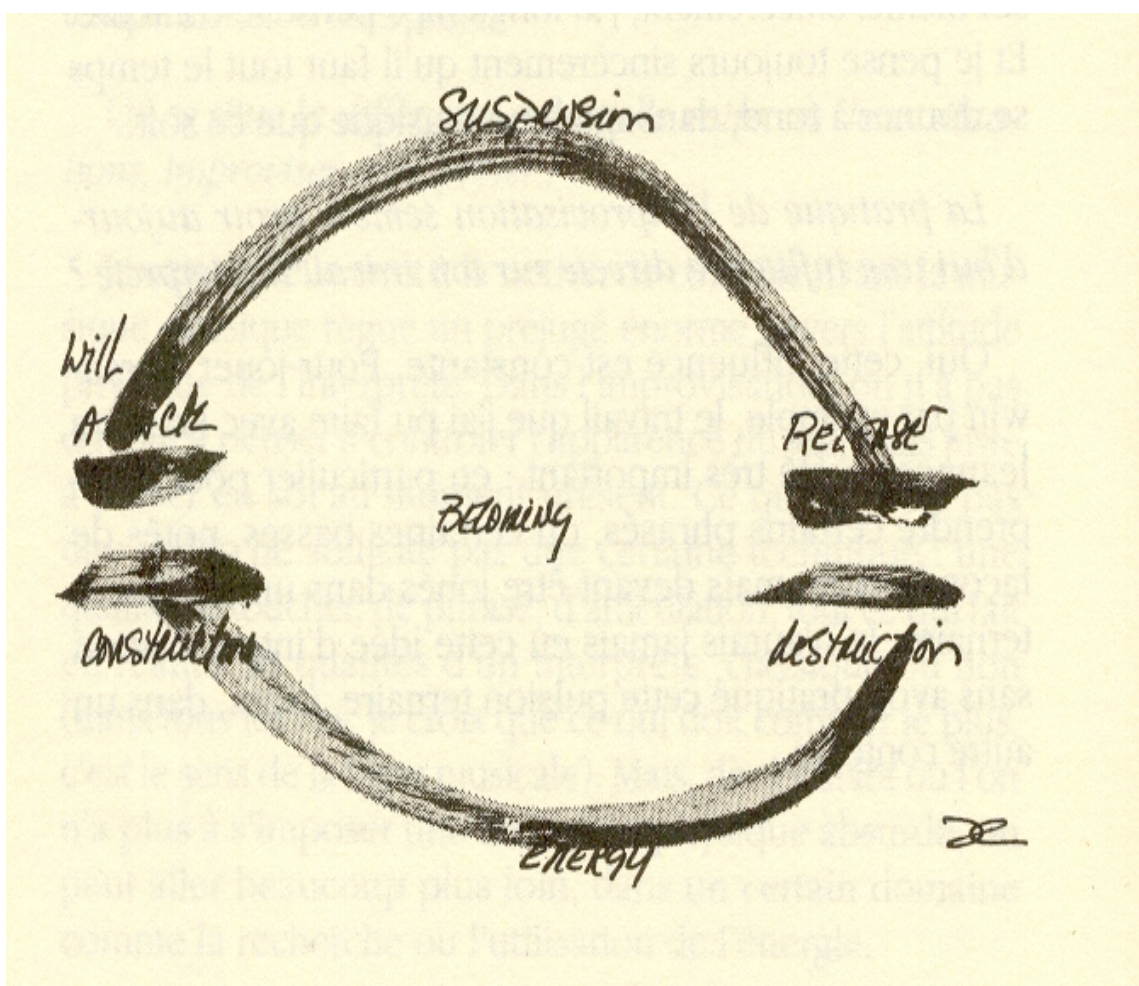
MEMOIRE DE MAITRISE
présenté par
Faya CHIDEKH

DIRECTEURS DE RECHERCHE
MM Jérôme CLER et Jean-Louis LELEU

Octobre 2000

L'IMPROVISATION MUSICALE

UN VOYAGE VERS SOI



Le dessin est de Carolyn Carlson.

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement Zia Mirabdolbaghi pour son aimable collaboration. Ses connaissances et sa sensibilité m'ont aidé à mieux comprendre la musique iranienne.

Que soit remercié tout particulièrement une personne qui m'a aidé et soutenu, à tout point de vue, tout au long de ce travail long et laborieux : Annunciata Kent . Sans elle, le *voyage* n'aurait pas pu se faire.

INTRODUCTION

L'improvisation musicale est une conduite de vie, pas uniquement une technique spécifique. Elle est une ouverture à la vie, aux émotions, à l'action par la non-dualité ; dans l'improvisation, l'esprit et le corps se rejoignent pour tenter d'approcher la vérité, cette réalité propre à chacun d'entre nous, mais non pas la vérité obtenue par la raison, par le "logos", mais celle pressentie par l'intuition, cette perception immédiate des phénomènes de la vie sans l'aide du raisonnement. En ceci, nous rejoignons Bergson qui considère l'intelligence rationnelle comme un instrument de connaissance spécialement adapté à la maîtrise de la matière inerte, mais totalement incapable d'appréhender les manifestations de la vie. Seul l'instinct peut en donner une intuition directe, globale.¹

L'improvisation, c'est partir à l'aventure sans connaître le lieu de départ ni le lieu d'arrivée. Pendant ce voyage, l'improvisateur apprend à se connaître, non pas en pensant analytiquement mais *en faisant* empiriquement. C'est l'expérimentation par excellence, mieux comme dit D. Levaillant : «L'improvisation, c'est plus qu'une expérience, c'est une expérimentation sans sujet.»²

En effet, l'improvisateur ne sait pas ce qu'il cherche (il ne cherche peut-être rien d'ailleurs) et c'est par l'action qui est ici première, et non la réflexion ou la prise de conscience, qu'il trouvera ou non l'explication ou la libération. La mise en oeuvre du processus improvisant conduit alors à l'expérience d'une nouvelle réalité, tout à fait au sens où Heinz von Foerster l'entendait : "Si tu veux connaître, apprends à agir."³ Improviser, pour J.F de Raymond, c'est commencer et commencer c'est être libre.⁴ L'improvisateur s'ouvre à l'avenir en épousant le présent sans se laisser détruire par le passé. Il sent qu'apprendre à improviser, c'est apprendre à revivre.

¹ Voir Bergson (1907).

² D.Levaillant (1996), p. 273.

³ Von Foerster (1988), p.45.

⁴ Voir De Raymond (1980).

L'improvisateur entre dans un temps créateur : à chaque fois qu'il improvise, il éprouve le sentiment de fonder le temps dans lequel il est pris, de redevenir le "contemporain des origines". Soumis à la succession inexorable des événements, mode d'être radical de tous les êtres empiriques et singuliers, l'artiste se libérera de l'Histoire qui impose ses lois draconiennes à l'analyse de la production, à celle des êtres organisés comme à celle des groupes linguistiques. L'improvisation est ce moment fugitif, éphémère, momentané. C'est un instant de grâce unique à chaque fois qui nous place brutalement en face de notre illusion de l'infini, qui nous rappelle que nous sommes de passage, et que la mort, cette ultime expérience, surgira à l'imprévu. V. Jankélévitch appuie notre point de vue en écrivant dans un texte de 1955 intitulé «Liszt, Rhapsodie et Improvisation».

"La mort est donc l'improvisation par excellence ; et puisque mourir est à la fois commencer et terminer, commencer en terminant, finir en commençant, mourir est par définition même improviser." ¹

Si improviser, c'est commencer, il faut préciser la suite de la définition. On peut, en effet, commencer par répéter indéfiniment une structure identique avec plus ou moins de nuance dans l'interprétation comme dans l'art Hindou. Commencer peut vouloir dire également développer. Partir d'une unité cohérente (modèle) et l'étendre en certains de ses points suivant une voie dont la logique était inscrite dans l'unité primordiale. Commencer peut signifier métamorphoser lorsqu'il y a un saut qualitatif de la structure première à la structure seconde issue de l'improvisation. Enfin, commencer peut correspondre à créer de toute pièce. On peut considérer que créer consiste à abandonner des structures acquises, à les questionner pour en construire de nouvelles selon un processus psychique complexe, dominé par l'originalité, l'esprit d'adaptation, l'intentionnalité, la fluidité, la flexibilité, l'intuition, la pensée analogique, associative, combinatoire, onirique.

L'improvisation désigne le mystère même de la création ou du processus créatif. Elle est la première démarche de l'imagination créatrice à partir du rien de la feuille blanche. Il ne s'agit pas ici de représentation du perçu, ni de sublimation de traumatismes lointains, encore moins d'une élaboration rationnelle et intellectuelle mais bien "[...] d'un processus organique, et pour ainsi dire d'une éclosion végétale à décrire. "² Cette impulsion, cet élan fait alors surgir une nouvelle forme qui ne peut se déduire de la situation précédente. Ce processus qui va de commencement en commencement peut s'apparenter à la démarche scientifique qui consiste à imaginer des hypothèses de recherche et à employer ensuite beaucoup de travail à les réfuter

¹ V. Jankélévitch (1955), p.171.

² *Ibid.* , p. 113.

ou à les confirmer. De ce commencement suprême qu'est l'improvisation jaillit parfois ce que Jankélévitch nomme *l'état de verve*. L'inventeur devient alors le spectateur de ses propres inventions et assiste à l'arrivée de l'inspiration sans aucun contrôle sur celle-ci. L'oeuvre se crée pour ainsi dire, d'elle-même. Mais l'inspiration est capricieuse et imprévisible. Tantôt elle vous comble d'innovations géniales, tantôt elle vous déçoit par sa navrante pauvreté. De cette alternance entre joie et angoisse, entre silence et violence naissent des chef-d'œuvres ainsi que des monstres.

Ainsi l'improvisation va de commencement en commencement, selon un processus discontinu, non démunie d'agressivité et de jubilation. L'improvisation apparaît dès lors comme une des composantes de l'état d'amour naissant dont parle le sociologue italien Francesco Albéroni. Pour lui, tomber amoureux, c'est l'état naissant d'un mouvement collectif à deux. L'état naissant survient, s'improvise - en quelque sorte - lorsque existe un état antérieur de surcharge dépressive. L'improvisation dans l'état naissant c'est l'ouverture du champ des possibles et l'émergence du désir de changer de vie. La culture, et une certaine disposition de l'esprit, préfigurent déjà d'une certaine manière l'amour naissant. L'expression même, l'amour à l'état naissant, est un produit culturel, le résultat d'une élaboration et d'une définition d'un certain type d'expérience. L'Islam possède une poésie amoureuse mystique très riche, mais une littérature où la "figure reconnue" de l'amour naissant est absente. Nous ne saurions donc comprendre le phénomène de l'improvisation dans une société dominée par l'Islam sans parler des doctrines philosophiques et esthétiques qui la fondent, sans la relier à son véhicule qui est la tradition orale.

A notre sens, il y a autant de conduites en improvisations qu'il y a d'improvisateurs. C'est la raison pour laquelle l'improvisation dans la musique iranienne sera l'axe principal de notre étude. Il nous semble intéressant de questionner une culture dite traditionnelle où domine l'oralité et l'improvisation en regard de notre culture occidentale où l'écriture musicale prédomine depuis près de cent cinquante ans. En effet, depuis les années soixante, l'improvisation a traversé tous les territoires de la musique occidentale mais reste encore aujourd'hui problématique.

Il nous semblait aussi indispensable de parler du jazz, non pour son historique ou pour ses musiciens célèbres aujourd'hui, mais plutôt pour le reflet qu'il renvoie de la culture européenne ainsi que pour cette liberté si souvent convoitée des cultures musicales dites "orientales".

L'improvisation est aujourd'hui un faisceau de questions. Que révèle exactement l'improvisation ? Est-elle significative de codes culturels précis impliquant à des degrés divers la notion d'imprévisibilité ? Est-elle essentielle à un aspect fondamental de la structuration d'un individu à savoir sa liberté de choix, son imagination créatrice ?

1. HISTOIRES SUR L'IMPROVISATION

1.1 Le mot improvisation dans son histoire

Improviser, nous révèle le Larousse¹, c'est faire sans préparation et sur le champs, un discours, un morceau de musique en les exposant avec les seuls moyens dont on dispose. Le dictionnaire de la musique Larousse² nous précise que le verbe improviser vient de l'italien *improvvisere* (1642), du latin *improvisus*, imprévu - par extension, de façon inattendue, subitement, sans prévenir. L'improvisation est alors l'action, l'art d'improviser et par extension, le résultat de cette action. Un regard historique montre que ce concept a été, selon les époques, soit accepté et admis comme naturel, soit rejeté et considéré comme extraordinaire et donc anti-naturel. Mais, au-delà, l'improvisation en tant qu'action spécifique immédiate, assure la survie de l'individu et de l'espèce ; ainsi des premières inventions par la découverte d'un phénomène comme le feu d'où tout vient - ou des premières protections ; il s'agissait à la fois de parer à l'évènement et de provoquer son retour. L'improvisation, combine ingénieuse, donne naissance aux techniques ; l'homme se distingue alors de l'animal qui subit ou répète. Il fixe alors ces "improvisations réussies" qui deviennent des rites apportant la chance et la prospérité. Ces actes spontanés apparaissent, dès lors, comme le fondement de l'art et de la technique.

Le nourrisson, en arrivant au monde, n'est guidé que par son instinct et ses rythmes métaboliques. S'il n'était pas guidé par un milieu "humanisant", il en resterait au stade de *l'enfant sauvage*. Mais, en organisant l'espace et le temps, en recréant les différents éléments du monde qui l'entoure, en structurant son psychisme, l'enfant va constituer un fondement culturel qu'il pourra transmettre ou transformer. Qu'advierait-il si toute trace de culture avait disparu de la planète à la suite d'un cataclysme ? Est-ce que les survivants improviseraient pour leur survie en faisant appel à leurs souvenirs ou bien inventeraient-ils de nouvelles recettes en partant de rien ? Mais ce survivant moderne n'est pas dans la situation de l'Homme de Neandertal ; il saurait qu'il y a quelque chose à trouver, il saurait même éviter les erreurs. En d'autres termes, même si tout est à découvrir, on improvise toujours sur un donné, à partir d'une histoire.

Les différentes définitions de l'improvisation amènent à la reconnaître comme technique, notamment dans l'histoire de la musique. L'improvisation est intimement liée au mouvement de la notation musicale. En effet, la partition écrite joue un rôle essentiel dans la culture musicale occidentale et est presque érigée en science. Mais a-t-on de tout temps considéré la musique écrite comme la seule digne d'intérêt ?

¹ Larousse Illustré (1999), p. 536.

² Dictionnaire de la musique Larousse (1994), p. 383.

Aucune composition notée n'exista pendant très longtemps et la musique était vécue quotidiennement, se confondant avec le temps qui passait. La musique était vie et toute pratique improvisation. Et puis, à la suite de l'évolution de la société, on s'est mis à écrire, à fixer, à noter. Mais, que note t-on exactement ?

La notation grecque, qui est analytique et spéculative, définit les hauteurs et les durées. Elle disparaîtra entre le III^e et le IV^e siècle après J.C. La notation byzantine, d'où provient la notation européenne, remonte tout au plus au IX^e siècle après J.C. Nous nous trouvons donc avec cinq siècles d'absence de notation. Faut-il en conclure pour autant que ce furent des siècles de silence ?

Cette notation -dite ekphonétique¹ - trace des relations entre des faits. Elle définit les intervalles dans leur direction, mais non dans leur fonction proprement dite. Bien entendu, cette base va s'enrichir, et au XII^e siècle, d'autres paramètres tels que les nuances, les modulations vont être notées. La notation neumatique restera semblable dans son fonctionnement, et ce sont les directions de hauteurs qui sont indiquées. Au fur et à mesure, les notateurs affineront ces hauteurs qui deviendront des points qui eux-mêmes deviendront les notes que nous connaissons. Mais, ces points seront plus un repère, une convention qui renvoie au mode dans lequel on chante. Puis, l'effort portera sur la hauteur qui se voulait être moins relative avec l'invention du diapason.² On peut donc émettre quelques doutes quant à la primauté de la hauteur en tant que paramètre. Il en est de même pour le rythme qui est le paramètre le plus difficile à noter. En effet, le rythme conduit à la durée, au temps et peut-on réellement mesurer le temps ?³ L'histoire du *point* à ce sujet nous éclaire grandement. A l'origine, ce point indiquait que le temps était ternaire, et il est devenu une division des valeurs de notes dans le solfège actuel. Nous pouvons donc dire que l'écriture a transformé ce point dit "de perfectionnement" en valeur de division. La mobilité et la fluidité du rythme semblent ainsi mieux contrôlées. L'écriture apparaît, dès lors, comme un moyen de fragmentation et non plus comme saisie de la globalité. Les événements musicaux, et les paramètres qui les composent, sont notés de plus en plus précisément, mais ne perd-t-on pas l'essentiel ? Ce qui compte pour le chantre, c'est d'exprimer la plénitude de l'être, et non pas de suivre les directions de chant qui sont notées. Lorsque la mélodie est notée précisément, l'important se trouve alors dans les embellissements, les ornements. Quand hauteurs et durées sont fixées, les interprètes portent l'effort sur la fluidité de la musique, alors que les traités instrumentaux se remplissent de nuances, de couleur, de mouvements etc.

¹ Voir à ce sujet J. Chailley (1967).

² En effet, le diapason qui donne la hauteur étalon (la 440 hzt) n'existe que depuis 1859.

³ Cette question est encore actuelle, car à l'heure où nous écrivons cette étude, un scientifique français, Michel Siffre, vient de passer 68 jours ou 69 cycles à 100 mètres sous terre afin d'étudier l'effet des cycles circadiens sur l'homme.

Il nous semblerait donc que ce qui n'est pas écrit est le lieu authentique et réel du sens musical. En une dizaine de siècles, le système de la notation, limitée à la portée, s'est perfectionné considérablement. Toutefois, le vrai message reste inscrit entre les lignes. L'écriture a toujours un temps de retard, et peut-être note-t-on tout simplement pour mémoriser, pour se rappeler. Le regain récent de l'improvisation nous ramène à ce rôle primordial de cette mémoire vive, en mouvement qui risque de se scléroser en tentant de la fixer sur du papier. En poussant un peu plus loin notre recherche, que nous apprennent ces ornements, ces fioritures rangés bien souvent au rang de simple décor ?

A l'époque Baroque, il n'était pas rare de trouver sur une partition vocale ou instrumentale uniquement la basse chiffrée ; l'instrumentiste ou le chanteur improvisait sur cette basse et cela était considéré comme un signe de grande maîtrise et de grand talent. Dans les ouvrages de Ferand¹ et de Wolff², nous trouvons de nombreux exemples de ces chanteurs qui improvisaient sur une basse, un peu comme dans le jazz où chacun improvise sur une basse commune. Il nous semblerait donc que les ornements soient un indice, dans le cadre de l'histoire de la notation, des rapports conflictuels de l'écriture musicale au réel. L'ornement n'est pas ce qui est écrit, c'est justement l'inverse, et nous rejoignons Ferand sur ce point qui fut l'un des premiers musicologues à supposer que les ornements soient jeu en soi, et que la mélodie grégorienne ou ambrosienne n'est qu'un prétexte à des versions toujours nouvelles.³ Les ornements ne peuvent donc pas être écrits, et comme dans la musique iranienne avec le *Râdif* (fond), les *Dastgahs* (formes) seront toujours des versions originales.

Mais, cette richesse unique que constitue l'ornement va bientôt s'intégrer au texte lui-même et François Couperin dans ses livres de pièces pour clavecin déclare : « [...] que mes pièces doivent être exécutées comme je les ai marquées, et qu'elles ne feront jamais une certaine impression sur les personnes qui ont le goût du vrai, tant qu'on n'observera pas à la lettre tout ce que j'ai marqué, sans augmentation ni diminution. »⁴ Parallèlement, les ornements sont en régression et la distance entre l'original et les interprétations successives se fait de plus en plus grande. C'est au XVIII^e siècle, avec l'âge classique, que la question de "l'originalité" se pose véritablement. Les ornements et les fioritures deviennent alors des prétextes à interprétations. Selon Carl Philipp Emanuel Bach, les agréments : «[...] doivent laisser croire que l'on entend les notes simples ; sans eux, le meilleur des chants paraîtra vide, et le dessin le plus clair semblera indistinct. »⁵

¹ Cf. E.T. Ferand, (1956), *Die Improvisation*.

² Cf. H.C. Wolff, (1953), *Die Gesangs improvisationen der Barokzeit*.

³ E.T. Ferand (1956), p. 46.

⁴ Couperin (1717), p.57.

⁵ C.P.E. Bach (1753), p. 81.

La notion de *rubato* est tout aussi ambiguë à ce sujet. Appliqué au chant mais aussi à la pratique instrumentale à partir du début du XVII^e siècle, le *rubato* jusque là naturellement exprimé, - à cette époque on parle juste de *discretion* - fut théorisé et par-là même détourné de son sens premier, de son essence. Car, comment peut-on capturer et domestiquer du "temps volé" - de l'italien *tempo rubato*, temps volé - sans s'éloigner du réel, de l'original ? En fait, plus on cherche à écrire ce qui est réel, plus on s'en éloigne, voilà le paradoxe de l'écriture.

Mais, dès que l'ornement disparaît, absorbé par le texte, il change de fonction, et le trille de l'opus 111 de Beethoven fait figure de révolution en plein cœur du classique.



A travers ces remarques, il nous semblerait donc que l'histoire de la musique soit extrêmement relative, et que les ornements et fioritures seraient une sorte de résumé de l'improvisation, aux limites de l'écriture. En effet, l'improvisation moderne ainsi que l'éclatement de la notation nous renvoient sans cesse aux prémisses de l'écriture ainsi qu'aux frontières d'un savoir volontairement oublié.

Les cycles historiques utilisés par les musicologues sont comme dit André Schaeffner : «[...] des périodes tardives, de pure fixation, et où pour ainsi dire il ne se passe presque plus rien.»¹ Les oeuvres, les textes historiques, les témoignages et les anecdotes constituent une documentation soit trop réaliste, soit au contraire trop incertaine. Toutefois, cela peut nous aider à comprendre comment le système de pensée occidentale s'est cristallisé au fil des siècles, en catégorisant à l'extrême.

L'histoire des formes vocales puis instrumentales nous éclaire à ce sujet. L'origine de la polyphonie occidentale remonte au IX^e siècle,² et son apogée au XV^e et XVI^e siècles européens où l'écriture est à son maximum. Or, nous pouvons constater qu'il existe aujourd'hui des quantités de polyphonies complexes qui ne sont pas considérées comme telles. Tertullien (155-122) décrit des faits musicaux pouvant être qualifiés de polyphoniques : libations des premiers chrétiens mêlant chants et danses, percussions corporelles et instrumentales. Nous pouvons penser que dès qu'il y a groupes d'instruments il y a polyphonie.

¹ Schaeffner (1936), p. 185.

² Manuscrit anonyme *Musica Enchiriadis* où est décrit les doublures de la voix liturgique par les voix d'enfants, ainsi que sa répétition paraphone, à la quinte et à la quarte.

En allant plus loin, nous pouvons même dire que l'antiphonie existe depuis les origines de la vie sociale. D'autres civilisations pratiquent des formes de polyphonies inconnues pour les Européens.¹ Enfin, dans toutes les musiques populaires d'aujourd'hui -comme nous le verrons plus loin pour l'Iran- existe une pratique de jeu polyphonique plus ou moins développée grâce à des bourdons, des tenues qui rappellent étrangement l'organum européen des IX^e et X^e siècles.

Nous voyons donc que l'histoire officielle basée sur les textes donne une vision fragmentaire, partielle des évolutions musicales. Nous arrivons là à un point crucial de la pensée européenne -voire occidentale- qui est de dire que la conscience vient de l'écriture. Cela revient à dire que le joueur de *târ* iranien ne sait pas ce qu'il fait ou bien alors existe une autre forme de conscience. Un exemple frappant nous est offert par le grand théoricien Johannes Tinctoris qui, dans son *Liber de arte contrapuncti* (1477) décrit la différence entre la pratique du contrepoint écrit et du contrepoint spontané. Le second donne la primauté à chaque voix séparée et à sa relation privilégiée au *Cantus Firmus* ² (chant de base) alors que le premier a une vision globale des relations individuelles qui ne formeront alors qu'une seule ligne mélodique. La différence est énorme et révélatrice d'une pensée réductrice. En effet, le chantre du Moyen Âge chante sa foi, c'est un don unique, chaque voix est un appel vers Dieu. La ligne guide ne sert que d'aide-mémoire, et ainsi ces voix solitaires forment une harmonie au-delà de l'écrit.

A l'inverse, si l'on veut réunir, rassembler en une seule ligne (verticale) le faisceau des voix, cela devient une harmonie raisonnée et donc induit par une seule et même personne. Du fait même de l'écriture harmonique, il y a un mouvement double qui rétrécit l'espace musical et du même coup rétréci aussi l'espace social par un sujet devenu unique. Nous rejoignons donc Henri Pousseur qui voit l'intégration de la tierce comme consonance, et la réalisation de ce fait de l'accord parfait comme parallèle à la constitution de la notion d'ego, dont le modèle serait cet accord.³ Les variations de hauteur sont alors exclues pour non-conformité harmonique, et progressivement, la science musicale va annuler une à une les dissonances, créant ainsi un système évolutif mais néanmoins fermé. En effet, l'introduction lente du *Quatuor* à cordes K. 465 en Ut Majeur de Mozart, surnommé "Quatuor des dissonances" provoqua le tollé général des contemporains.⁴

¹ La paraphonie par chœurs entiers, par exemple.

² Le *Cantus firmus* a évolué et au XVII^e et XVIII^e siècles, il s'étend au répertoire du choral luthérien (cantates religieuses, cantates pour orgue). À partir du XVII^e siècle, le cantus firmus est transformé en simple artifice d'écriture, enseigné comme base du contrepoint.

³ Cf. Pousseur (1972), pp.36-42.

⁴ Ce quatuor, daté de janvier 1785, est le dernier des six qui sont dédiés à Joseph Haydn. Le Prince Krazalkovicz, amateur "éclairé" se fait jouer ces quatuors, arrête les musiciens au milieu du concert et leur crie qu'ils jouent faux. Ces derniers l'assurent qu'ils exécutent ce qui est écrit, alors le prince se précipite sur les partitions et les déchire.

Il fallait un réel génie musical pour se servir ainsi du système en place et le porter à ce niveau. Mais il n'y a pas que Mozart qui s'émarge du système. Le déchant anglais utilise des consonances dites imparfaites en mouvements parallèles¹ ; le *Gymel*, d'origine galloise, préfère la tierce et la sixte ; plus loin, des antiphonies des Îles Carolines utilisent des mouvements parallèles de secondes et de neuvièmes. Il serait alors plus juste de dire que la polyphonie écrite du XVI^e siècle² considérée par les musicologues occidentaux comme le sommet d'un art abstrait serait en fait le résumé de cinq siècles de pratiques courantes de l'improvisation collective. L'image de l'écriture toute puissante est alors quelque peu ébranlée.

En fait, en cinq siècles, l'écriture progressa lentement entre l'improvisation libre à quatre voix sur une mélodie de choral, et le contrepoint improvisé tel que le *Stabat Mater* de Josquin des Prés. Seul le chant liturgique résista plus longtemps à cette avancée pour des raisons de différence d'utilité sociale - certains *Introït* du XVIII^e siècle sont en fait une accumulation de divers procédés d'improvisation antiphonique (*organum*, déchant, etc.).

L'harmonie est donc bien la théorisation de pratiques courantes et fluctuantes durant cinq siècles. Mais cette théorisation, cette grille d'analyse n'est qu'une façon de traiter le mouvement des voix, la place de la voix principale, le rôle du rythme, etc. et ne peut donc être considérée comme l'apanage de la composition. En ayant cela à l'esprit, nous ne pouvons plus dire que Monteverdi ose des "hardiesses harmoniques" car il n'en est même pas conscient, ni admirer Debussy pour ses "audaces anti-harmoniques" car il n'est déjà plus dans ce système.

Dans le développement de la musique instrumentale, nous trouvons le même rejet des traces de la pratique vivante par l'écriture. Mais, l'instrument, de par son organologie, se traite différemment de la voix. Par exemple, les tablatures des luthistes ou joueurs de viole qui décrivent uniquement la façon de produire tel ou tel effet, restent en cela très proche de l'improvisation. D'ailleurs, les guitaristes d'aujourd'hui utilisent toujours ces tablatures. Mais l'improvisation attise toujours des querelles et jusqu'au XVI^e siècle, nous trouvons ceux qui rejettent celle-ci, considérant ces frottements comme dissonances et puis d'autres, tel Adriano Banchieri qui considère le spontané comme quelque chose de supérieur.³ Il faut préciser qu'à cette époque, la notion d'instrumentation n'existe pas réellement, et que très souvent les pièces instrumentales sont, en fait, des transcriptions d'improvisations à partir de *cantus firmus* religieux. La musique instrumentale s'inspire donc de

¹ Le déchant anglais, pratiqué au XI^e et XII^e siècles, place le *cantus firmus* à la voix médiane, la voix grave à la tierce, et la voix supérieure à la quarte, par exemple.

² cf. Roland de Lassus, A. Willaert, Josquin des Prés etc.

³ A. Bianchieri (1567-1634) était d'ailleurs surnommé par ses confrères musiciens *Il Dissonante*. Il écrivit de nombreux ouvrages théoriques tel que la *Cartella Musicale* (1614) concernant les ornements vocaux ou l'*Organo Suonarino* (1605) qui précise les règles de l'accompagnement sur une basse chiffrée.

l'ornementation linéaire vocale et de la conduite polyphonique, en ajoutant des procédés propres aux instruments pour aboutir à la musique instrumentale que nous connaissons aujourd'hui. Les ornements, pendant de longues années, resteront la marque individuelle de chaque instrumentiste ou chanteur.¹ Mais, comme nous l'avons vu, les ornements vont être notés et rationalisés à l'extrême, ramenant une expression spontanée à une table des matières.

En revanche, l'art de la conduite polyphonique s'est développée très tôt pour les instruments à clavier, orgue et clavecin essentiellement.² L'accompagnement est une des formes du jeu instrumental les plus imprégnées de l'esprit de l'improvisation. En effet, nous trouvons de nombreuses chansons à quatre ou cinq voix réduites pour une seule voix solo accompagnées au luth.

Le recueil de *Frottole* de Petrucci décrit parfaitement ces techniques d'improvisation spéciale qui se pratiquaient aussi bien au luth, à la viole qu'à l'orgue portatif. La plus belle application de cet art polyphonique instrumental serait peut-être les pièces pour violoncelle seul de Jean Sébastien Bach, dans lesquelles le compositeur a réussi à filtrer toutes les voix pour obtenir une ligne mélodico-harmonique pure.

La cadence est une sorte de synthèse des deux procédés précédents. Les cadences comme ornements devinrent peu à peu une forme à part entière. Les ornements conclusifs des oeuvres instrumentales des compositions polyphoniques des XV^e et XVI^e siècles s'allongèrent, s'étirèrent de plus en plus, et de simple "passage", l'ornement se transforme en terrain d'expression libre pour un individu. Ce n'est qu'à partir de Beethoven que la cadence fut écrite. C'est ainsi que la rationalisation de la cadence amènera le spectacle de l'individu libre devenant un spécialiste.³

L'art de la cadence est une formidable combinaison de divers procédés, associant subtilement l'ornementation de la ligne de chant, l'élaboration d'une basse, et la transcription de parties polyphoniques. Le musicien maîtrisant ces différentes techniques pouvait ainsi créer une oeuvre improvisée au préalable qui, par le biais de l'écriture, devient une composition qui s'inscrira dans l'Histoire de la musique. L'exemple le plus connu est sans doute la célèbre *Offrande Musicale* de J.S Bach composée pour le roi de Prusse en 1747.⁴ Cette "composition sur l'instant" prend alors date et se «substantifie» par l'écriture.

Le prélude est une autre de ces formes instrumentales qui deviennent des formes musicales à part entière. François Couperin le décrit comme : «*Une composition libre, où l'imagination se livre à tout ce qui se présente à elle ; non*

¹ Il est important de noter ici que la plupart du temps il s'agissait du même musicien.

² On trouve des transcriptions en Allemagne, en Italie, en Espagne dès le XIV^e siècle.

³ Bach et Mozart furent des "spécialistes" de cette forme, ainsi que plus tard Beethoven, Liszt, Chopin et Schubert.

⁴ J.S Bach, invité par le Roi de Prusse, improvisa pour ce dernier une fugue à six voix sur un thème. Rentré à Leipzig, Bach reprit ce thème et l'écrivit.

seulement il annonce agréablement le ton des pièces qu'on va jouer, mais il sert à dénouer les doigts, et souvent à éprouver des claviers sur lesquels on ne s'est point encore exercé.»¹ Le simple geste de préparation est à rapprocher du geste du joueur de *târ* iranien ou du joueur de *sitâr* indien qui prennent contact avec le son de l'instrument. Nous voyons donc que, jusqu'au XVI^e siècle, la chose écrite n'est pas le plus important. Dans les manuels de Couperin et bien d'autres encore,² la chose écrite n'est en fait qu'une proposition, une trame donnée sur laquelle le musicien peut laisser libre cours à son imagination. Nous trouvons même, jusqu'au XVII^e siècle, différentes versions d'une même oeuvre, l'une en notes simples, l'autre ornementée par exemple.³ La musique instrumentale, individuelle ou collective, se situa pendant longtemps entre l'improvisation et la composition pure.

La sonate et la toccata voyagent aussi dans cet espace improvisation composition ; dans le *Tradato de glosas sobre clausulas* de D. Ortiz, la première est souvent un madrigal à quatre voix que les instrumentistes utilisent comme base de l'improvisation, le clavier schématisant les quatre voix, l'autre instrument inventant une voix nouvelle. La seconde, quant à elle, est une libération de la basse continue par une technicité de plus en plus grande. Il est très intéressant de constater, en parcourant les traités du XVII^e siècle,⁴ combien l'improvisation est considérée comme une activité à la fois théorique et créative. Toutes les techniques étaient utilisées (instrumentales, contrepoint, ornementation) et l'imagination prenait toutes sortes de formes (rythmique, mélodique, harmonique, solitaire, collectif). La force fondamentale contenue dans ces formes instrumentales va s'éteindre ou se diluer dans le virtuosisme du XIX^e siècle. Cette rationalisation sera la conquête fondamentale du classicisme. La liberté musicale, essence même de la fugue, du prélude et de la fantaisie va alors se réduire à un assemblage hautement technique et complexe qui prendra le nom de *composition pure*.

Pour tenter de mieux comprendre cette activité, considérée de nos jours comme le faite de la pratique musicale, il nous faut encore entreprendre un voyage, entre J.S. Bach et Ludwig van Beethoven. Point commun de taille : ils étaient tous deux de grands improvisateurs. Etrange paradoxe pour aborder le rivage de la composition. Bach écrit énormément mais son écriture est relative et si l'instrumentation était précisément notée, les mouvements et les nuances sont absents des partitions. Bach transcrit sans cesse, ses propres oeuvres ainsi que ceux d'autres compositeurs (Frescobaldi, Buxtehude etc.). Cette activité était induite par le besoin de produire et d'apprendre. Enfin, Bach joue de l'orgue et possède une maîtrise exceptionnelle de cet instrument. Son jeu est un savant mélange de la tradition allemande et de la tradition

¹ Couperin (1717), pp. 51-60.

² Voir notamment Diego Ortiz, Conrad Paumann, Thomas de Santa Maria.

³ Cf. M. Preatorius (171-1621) et T. Michael (1592-1647).

⁴ Cf le *Traité de Viole* de J. Rousseau par exemple.

italienne du XVI^e siècle. C'est la raison pour laquelle Bach est un *modèle* en tant que compositeur car il a su réaliser la synthèse entre la tradition et le début d'un style nouveau. Première cassure historique : il y a *avant* Bach et *après* Bach.

Il a réussi aussi à englober, à unifier deux domaines que tout semblait séparé : l'harmonie pure, développée par Rameau,¹ et la technique du continuo.² Ces deux dimensions, l'une verticale et l'autre horizontale se fondirent en une musique riche et nouvelle, souvent inspirée par le jeu spontané ; les improvisations de Bach étaient plus ferventes et sublimes que ses compositions, et «[...] ses pensées n'étaient point alors défraîchies par le travail si ardu de la transcription.» note Forkel.³ Cette prolifération d'écrit souvent citée au sujet de Bach ressemble fort à un abrégé didactique. Ce parfait équilibre entre l'écriture en tant que moyen et non comme fin en soi, et le jeu spontané et libre fait de Bach un modèle en tant que compositeur.

En revanche, C.P.E. Bach écrit tout, et la variation -typique de cette époque- devient une *composition* à part entière. Si Corelli propose plusieurs versions de ses fameuses sonates pour violon Opus 5,⁴ C.P.E. Bach, de plus en plus méfiant à l'égard des interprètes, choisit la combinaison, la version qui lui semble la meilleure. L'improvisation initiale devient alors totalement productrice de composition, prenant la forme sonate comme structure.⁵ Le compositeur se détache alors de l'interprète, les rôles et les fonctions de chacun devenant ainsi de plus en plus déterminés.

Cette harmonie parfaite entre les techniques d'écriture et l'impulsion créatrice sera portée à son faite par Beethoven. Avec lui, l'improvisation *est* une forme, une structure qu'il manie, qu'il change, qu'il transforme sans cesse. La variation, au sens baroque, devient développement, le spontané "prend forme" et la structure éclate sous le jaillissement dramatique. Cette matière organique se formant sur l'instant reste très proche de l'improvisation, et comme l'écrivait Furtwängler : «[...] tout semble inventé d'une pièce.»⁶ Beethoven est plus qu'un modèle. Cette extraordinaire faculté d'intégrer le spontané dans une écriture dense et énergique, cette maîtrise unique du fond et de la forme, cette capacité à manier la structure, le matériau et l'élan créateur font de lui l'archétype du discours classique, moderne et conventionnel à la fois. Voici la seconde rupture qui correspond tout à fait à la notion de "public". La musique de Beethoven provoque un effet spectaculaire, et dès ce moment l'écrit deviendra plus important que le jeu.

¹ Cf. Rameau, *Traité d'Harmonie* (1722).

² cf. Gasparini, *Armonico pratico al cimbalo* (1708).

³ Forkel (1802), p. 156.

⁴ La première édition date de 1700, puis elles sont rééditées en 1710 avec les variations de l'auteur, puis nouvelle édition en 1748 par son élève Geminiani.

⁵ Voir notamment les sonates de 1760.

⁶ Furtwängler (1979), p. 76.

Le style classique a créé des pratiques nouvelles (composition, interprétation, improvisation), mais le discours académique en fit des catégories, bien plus tard, au XIX^e siècle.¹

Nous constatons alors que l'improvisation fut élevée au plus haut rang compositionnel au moment où la composition pure -l'écriture pure- était l'activité essentielle des créateurs. Un paradoxe qui ne put tenir au-delà de Beethoven. C'est après lui que l'improvisation sera "dégradée" par les académiciens au rang de variation ou de répétition ornée. L'improvisation sera alors postérieure à l'écrit, et donc qu'une pâle copie de l'original. Cette nuance péjorative de "déformation" que le mot improvisation possède aujourd'hui est en grande partie due à Czerny -encore lui- qui, dans de nombreux ouvrages pour piano² explique longuement comment déformer le mieux possible les partitions de Beethoven.

Mais une autre rupture se profile à l'horizon. Au XIX^e siècle, le public est devenu une réalité et donc la nécessité de transmission s'est élargie. Les transcriptions prennent alors une grande importance et cette pratique recouvre alors la naissance de l'interprétation moderne. Cette rupture du Romantisme fut certainement initiée par Franz Liszt qui transcrivait tout : Beethoven, Schubert, Verdi et bien d'autres. Liszt fut aussi le premier à consacrer un concert entier à Beethoven, il créa Weber, Schumann et Chopin. C'est grâce à lui que le piano acquit une place de taille et il est sans doute à l'origine du récital de piano tel que nous le connaissons aujourd'hui. Chez Liszt, la virtuosité, l'improvisation, la musique contemporaine forment un tout, et il offre au public ses élans, ses inquiétudes, sa ferveur grâce à une technique époustouflante qui laissait le public dans un état "autre". Cette relation, cet échange entre le musicien et le public est une chose totalement nouvelle pour l'époque. Ce que cherche le romantique, c'est un état quasi organique, il tente d'atteindre à l'universel par tous les moyens de l'expressivité. Cet engagement physique total du pianiste est une perte de soi pour aller vers l'autre, les autres. La transcription est un passage où l'on s'oublie au même titre que l'improvisation où l'on plonge dans l'inconnu. Dans l'art romantique, il y a une diffusion de l'énergie fait d'enthousiasme et de mélange. Vladimir Jankélévitch note dans son ouvrage «Liszt et la Rhapsodie» :

*«L'homme virtuose possède un excédent de maîtrise instrumentale, comme l'orateur en verve possède un excédent de vocabulaire, des ressources et des pouvoirs en un mot qui dépassent les besoins courants de la vie moyenne et de la quotidienneté ; ne sachant que faire de ce surplus, de ces richesses, de cette surabondance, il les dépense ou plutôt les gaspille en exercices acrobatiques.»*³

¹ Voir à ce sujet la théorisation de la forme sonate chez Czerny, Vincent D'Indy et la théorisation de l'improvisation aussi par Czerny, élève de Beethoven et professeur de Liszt.

² Voir notamment L'Opus 200 de 1836.

³ V. Jankélévitch (1979), p.17, 21.

Le style romantique ne peut être analysé en termes classiques, la forme a éclaté, s'est dilatée à toutes les formes. Les développements sont soudains, les décrochages très brusques, les variations imprévisibles. L'improvisation se nourrit de finesses que le classicisme refusait ; le langage ne se veut plus cohérent. Silences, contrastes, associations d'idées : tout ceci révèle une vitalité instrumentale très neuve. Certes, le subjectivisme est présent, mais la raison s'est transformée, substantifiée en un sujet spontanément créateur.

Le temps romantique n'est pas immobile comme le temps classique, mais ne possède pas la fluidité du temps baroque. Il est concentré, puis éclaté, puis reconstruit ; cette fragmentation est le signe de son ouverture. L'adaptation du musicien est permanente, et le voyage est plus mystérieux que l'arrivée.

Les écoles d'interprétation représentent, au XX^e siècle, ces ruptures successives, et des idées romantiques reste que l'œuvre, en tant que forme, est la couche sédimentaire de l'improvisation. Cette image illustre parfaitement l'Histoire de l'écriture occidentale, et les réflexions de W. Furtwängler à ce sujet sont édifiantes. En effet, le grand chef avançait l'idée que l'interprétation est une "improvisation reconstituée" et nous livre cette conclusion étonnante : *"La loi de l'improvisation, régissant toute forme organique, exige que l'artiste s'identifie à l'œuvre et à la trajectoire de son développement."*¹

L'improvisation se concentre donc en cette fin du classicisme dans un champ unique de représentation, transformée par l'écriture de siècle en siècle en son strict contraire. La révolution des techniques d'enregistrement, de diffusion, de production, a transformé radicalement le système du discours classique pendant que de l'autre côté de l'Atlantique surgissait une nouvelle tradition, le jazz, nous renvoyant tel un miroir nos oublis et nos peurs.

1.2 L'improvisation aujourd'hui

A ce point de notre réflexion, nous pouvons voir qu'un problème reste toujours présent, celui de la variation, du même. Les appareils d'enregistrement ont en effet transformé la situation en permettant de distinguer banalités, incohérences et répétitions. L'enregistrement provoque alors un certain recul de celui qui agit en public, dépossédé ainsi de sa spontanéité. Le système classique, héritage fondateur, joue de toutes les séparations et oppositions : écrit contre non-écrit, composition contre improvisation, œuvre contre interprétation, original contre transcription. Le second terme, bien sûr, n'étant que le pâle reflet du premier. Le jeu de l'improvisation moderne, joué à fond comme nous l'avons vu précédemment, bouscule toutes ces divisions, et la question même de la variation en est transformée.

¹ W. Furtwängler (1934), p.332.

La répétition est présente dans l'improvisation bien sûr, mais c'est une répétition qui va se transformer en autre chose, en une autre limite, une autre frontière. Il est vrai que depuis Euclide, on reconnaît la "forme" parce qu'elle ne varie pas : l'invariance dans le déplacement sera l'exemple de la reconnaissance de l'original. La pensée musicale classique, comme nous l'avons vu, en est encore largement imprégnée.

Mais, au XX^e siècle, cette notion d'invariance fera l'objet de nombreuses recherches et la problématique sera alors renversée : il n'y a plus d'original se déplaçant, mais le déplacement est dans la vue elle-même de l'objet. Les recherches en logique formelle sont à la base de cette découverte, et grâce notamment au "procédé diagonal" dit "de Cantor", on aboutira à la preuve de l'existence d'ensemble non dénombrables.¹ Avec le même type de raisonnement, le théorème de Gödel (1931) mettait en pleine lumière la limite du rationnel.² La relativité démontrée de ces systèmes totalisants devait ouvrir la recherche logique à toutes sortes d'explorations stimulantes sur la part d'indétermination ou d'intuitif non formalisable.

La question de la décision, de la détermination est originaire de la pensée formelle et s'oppose radicalement en ce sens à l'indétermination de l'improvisation. En effet, le début d'une composition est dépendant de la fin, nous pouvons en prévoir le développement. En revanche, il est impossible de prévoir la fin de l'improvisation, comme celle de l'existence dont l'indétermination échappe aux modèles et entraîne l'impossibilité de son achèvement. Dans l'improvisation, on ne peut dire que la première note contienne déjà la dernière, c'est à dire que le réel contienne le possible puisque au fur et à mesure qu'elle se déroule, l'improvisation appelle ce qui ne se trouve pas à l'origine. Cette création de nouveau, d'imprévisible s'impose donc là où toute prévision, toute décision est impossible, au même titre que la présence humaine là où les cerveaux électroniques restent démunis.

L'improvisation, dans ce nouvel ordre, souligne donc la relativité des codes, et bouscule le rêve du sujet unique capable d'englober tout le vivant et d'accéder à la "vérité". L'improvisation est plutôt semblable à la méthode diagonale de Cantor et nécessite le renouvellement constant des puissances logiques, se basant ainsi sur une instabilité toute nouvelle à la recherche d'un nouvel équilibre. Nous allons tenter donc tenter d'explorer ces obliques actuelles.

Le système classique, puissant et fermé, n'admet pas les écarts et place la justesse en premier plan. Mais, la nouveauté dans l'improvisation, et surtout dans le jazz, est que le musicien va utiliser ces infimes variations de justesse afin de créer un autre sens musical. Prenons la trompette, instrument-phare du jazz, et en particulier celle de Miles Davis. Le "son Davis" s'est créé au fur et à mesure, en tâtonnant, en cherchant d'autres attaques, d'autres textures.

¹ Sur cette méthode, voir Kleene (1971), ainsi que Martin (1964).

² Sur Gödel, voir Bourbaki (1969).

Ce son va constituer ensuite un système à part entière contre lequel d'autres sons cherchent à passer, et ainsi de croisements en errements progressent les assimilations. L'improvisation joue perpétuellement sur ce balancement entre le réel et le possible, et un mouvement vivant naît de cet équilibre. L'improvisateur emprunte des circuits multiples, et dans son activité le résultat est identique au processus.

Ici, le processus est renversé : ce qui est proposé dans l'improvisation propose le sens, alors que dans le système classique, et dans les musiques non improvisées en général, le sens est antérieur aux faits. L'improvisation constitue une sorte de modèle de transformation. Les propositions jouent toujours sur deux niveaux, comme langage et comme métalangage, et comme en logique, elles disent d'elles-mêmes à la fois qu'elles existent et qu'elles sont possibles. Ce processus est un jeu perpétuel de ruptures d'équilibres où les anciens réflexes doivent être oubliés, ou plutôt surmontés pour aller plus loin. Si le musicien accepte ce processus, il ressent très fortement ce qui doit être produit ou non. En fait, le musicien doit chercher le non-sens pour pouvoir accéder à un autre sens. V.Jankélévitch explique très bien cette conduite d'improvisation dans son ouvrage déjà cité :

«Il y a une conduite générale d'improvisation qui se situe à mi-chemin du réflexe, réaction instantanée, mais uniforme et non inventive, et du "logos", conduite quæsitive par laquelle l'homme prend ses distances, sursoit, se donne du temps. L'improvisation est une sorte de préparation instantanée.»¹

Ce processus, à multiples propositions, suscitera l'intérêt de certains musiciens européens tels que P. Boulez, K. Stockhausen, G. Scelsi et bien d'autres. Le concept d'œuvre ouverte, intégrant le phénomène de l'improvisation, verra alors le jour et marquera un tournant esthétique dans l'histoire de la musique occidentale.² Mais la notation et la référence au texte restera l'aspect principal de l'acte musical.

La relativité des formes est, depuis peu, au cœur des préoccupations des compositeurs eux-mêmes. Les expériences musicales modernes telles que la musique électroacoustique, l'écriture "minimale" ont amenées les musiciens à ouvrir leurs choix plus soupagement dans le réel sonore. Les notions anciennes de forme, structure et matériau perdent ainsi de leur pertinence. La musique nouvelle retrouve des articulations beaucoup plus biologiques, animales, voire mêmes végétales. L'homme et la nature cherchent ainsi à réunir ce qui était divisé.

Ici encore, la situation d'improvisation est sans doute la plus révélatrice de ce changement. Il nous semble qu'il est important de souligner la multiplicité des approches formelles nées de l'improvisation et la complexité du réel sonore révélé

¹ V. Jankélévitch (1979), p.108.

² Voir à ce sujet U. Eco (1965).

par elles. Car ce retour au "son pur" dévoile ainsi les inhibitions du discours écrit. En effet, les micro-intervalles, les jeux de changements de qualité de timbres deviennent soudains la base de l'œuvre. L'unisson pur (et la relation d'octave) se fait entendre "à nu" dans les plus récentes musiques nées aux Etats-Unis ainsi qu'en Europe. Il serait bon de rappeler que l'octave est l'axe même de notre espace tempéré. Notre civilisation s'est fondée, écrite sur une régularité et nous fait entendre les musiques dites "primitives" comme dissonantes et plates.

En réalité, l'unisson (ou l'octave) est une hétérophonie habile, donnant lieu à un espace musical aussi valable que l'accord parfait. Cette fiction théorique qu'est l'harmonie (et par extension la polyphonie) nous a fait oublier que du son semblable, on peut remonter à tous les sons dissemblables, jouer des intervalles multiples, pour retrouver une forme plus grande. L'homophonie est un espace transparent où peut naître spontanément des formes complexes, variées et toujours indénombrables.

L'improvisation génère des formes spontanées, et s'en dégage aussitôt formées. Elle traverse toutes les formes sans s'arrêter sur aucunes. De ce fait, elle retrouve une universalité que la forme classique prétendait détenir. Lorsque Michel Portal joue du saxophone sopranino comme un instrument baroque, ou basque, ou africain, il est dans cette unité universelle, sans aucune exclusion. Pour un instant, plusieurs continents se rejoignent, et la forme se confond avec le processus.

Autre domaine où l'improvisation a innové : le son ou la sonorité. Le son classique, au début du XX^e siècle, était la référence de tout un système musical. Tous les instrumentistes apprennent à l'incorporer comme "base" de l'expression. Le saxophone est un excellent exemple, puisque au XX^e siècle cet instrument est systématiquement associé à la musique noire américaine : Sydney Bechet pour le saxophone soprano, Coleman Hawkins et Lester Young pour le saxophone ténor. La première classe de saxophone au Conservatoire de Paris date de 1942 avec Marcel Mule comme titulaire de cette charge. Ce nom, aujourd'hui encore, est la référence en matière de sonorité et de technique. Mais, cette même sonorité s'est forgée *contre* celle des musiciens de jazz et il devient très délicat aujourd'hui, même dans le conservatoire le plus rétrograde, d'éviter les noms de Charlie Parker, de Sonny Rollins, de John Coltrane. La sonorité du saxophone est au carrefour de directions multiples, mais c'est en jazz qu'elle a pris toute son ampleur.

C'est bien de ce jazz, humilié et méprisé, qu'est né l'ouverture du son à la *sonorité* moderne. Le "son Mule" est une des possibilités de cette sonorité, mais il ne peut, en aucun cas, être le seul et la polyvalence est alors portée comme une nécessité primordiale par l'improvisation.

La *Klangfarbenmelodie* annoncée par Schönberg a révélé une autre transformation sonore.¹ En effet, le timbre et le rythme ainsi que la vitesse et la direction deviennent

¹ Cf. notamment les *Cinq Pièces pour Orchestre* op. 16 où l'orchestre est traité comme un grand ensemble

alors des points de recherche aussi importants que les hauteurs. Tout un développement peut être entendu, à toute vitesse, comme le simple mouvement d'un ton à un autre, avec quelques colorations supplémentaires, qui font son identité, son intérêt. La domination de la structure devient alors obsolète.

L'idée de sonorité induit celles de vitesse, de texture, d'espace. La tonalité, vue sous son aspect moderne, est un flux, un mouvement spatial. Des compositeurs comme G. Ligeti éclaire autrement les relations harmoniques en faisant chanter les chœurs *a cappella* dans *Lux aeterna*. De même, Stockhausen fait entendre des colorations vocales fantastiques dans *Stimmung*. Philipp Glass, en faisant résonner deux accords "classés" dans un temps inhabituel, révèle une texture d'une richesse insoupçonnée dans un matériau apparemment primaire.

Ce passage, cet interstice, cette bordure qu'utilise tous ces compositeurs devient un gigantesque univers en expansion et sans aucune frontière. Le son classique se retrouve comme une île minuscule au milieu de l'océan de la sonorité. Ces exemples de cas extrêmes caractérisent le bouleversement des systèmes aujourd'hui, et plus encore, ils illustrent la nouvelle situation de l'improvisateur : il doit prendre en compte aussi bien la texture, l'espace, que le sens en mouvement. A tout moment, la décision peut changer et tout se transforme. L'improvisation fait réellement voyager dans ces transformations incessantes d'un paramètre par l'autre. C'est pourquoi entre les fractures du système écrit et les frontières de l'improvisé il existe des multitudes de passages.¹

La transformation des paramètres en est un, et lorsque Anthony Braxton joue *Donna Lee* de Charlie Parker à la clarinette contrebasse on n'entend plus un thème, mais une masse, un mouvement de couleurs formidable. Aujourd'hui, on utilise de nombreuses autres propositions dans l'improvisation. Des rencontres autrefois impossibles sont à présent permises. La plupart de ces cassures sont nées dans la musique des années soixante, en particulier dans le jazz, et cette relativité des paramètres est à notre sens la raison profonde de ces discontinuités, elle est constitutive de cette musique, qui est propulsion, ouverture.

Si nous réécoutions le thème cité plus haut, le langage paraîtrait certainement daté, mais en revanche l'intensité serait intacte, moderne. La sonorité transmet le drame, le jeu. La sonorité est une collection de gestes, de mouvements, et dans la musique improvisée, plus que dans aucune autre, ce geste est là, surgissant d'un temps qui n'a pas d'histoire. Le musicien devient un personnage sonore qui est en situation de performance.

de solistes. Cet intérêt pour le timbre en soi est net dans la troisième des cinq pièces, faite presque exclusivement d'un seul accord de cinq notes transférées d'un registre à l'autre et d'un instrument à l'autre.

¹ Cf. notamment, dans Cott (1979), pp. 34-98 et 209-229., ainsi que Pousseur (1970), pp. 119-124.

L'idée de performance a séduit de nombreux musiciens depuis une dizaine d'années (le phénomène est né, une fois encore, aux Etats-Unis). Elle démontre l'échec d'un certain contrôle formaliste. En effet, on peut expliquer le Comment, mais certainement pas le Quoi, "ce qui se passe", et certainement pas avec les règles d'explication du Comment.

En dehors de l'improvisation dogmatique classique et du jazz antérieur aux années cinquante dont les règles ne changent pas réellement, la musique improvisée la plus récente transforme ses structures, fait varier ses normes, change de code à toute vitesse et accepte le mélange et l'incongru. Cette forme d'improvisation, vue sous l'angle de la performance, aide à mieux comprendre l'impasse du formalisme. Car, le musicien improvisateur invente le système en même temps que la performance, tout se déroule *au fur et à mesure*. On ne peut donc pas dire qu'il aura suivi les règles ou bien qu'il ait fait la même chose, car le musicien a cette puissance de l'incertitude qui fait que, très rarement, exceptionnellement, la performance réussie aura justement été celle où personne ne pourra déceler le moindre fonctionnement grammatical antérieur.

Dans le jeu de la performance, l'énergie déployée est considérable. Quand Liszt jouait, l'impression la plus forte venait non pas de ce qu'il jouait, mais bien plus de la puissance de l'événement, de l'intensité de l'échange. De même, les concerts de Cecil Taylor sont physiquement éprouvants, et cela tient à la radicalité du jeu du musicien, qui n'a plus rien à voir ici avec un langage. Cette conception énergétique liée à la performance –une performance réussie- et qui transporte le public *hors temps* n'est pas si nouvelle : les philosophes, les esthéticiens, les musicologues allemands ont été nombreux au début de ce siècle à établir des rapprochements entre musique et énergie. Pour Ernst Kurth, les phénomènes musicaux étaient la manifestation d'un jeu d'énergie.¹ Autrement dit, c'est la dynamique de l'énergie qui est la source première de la musique.

Nous pensons que ce qu'aujourd'hui encore on persiste à appeler les éléments de la musique, tous ces matériaux qui servent à fabriquer et à conserver la musique (échelles, gammes, intervalles, accords, rythmes, etc.), seraient plutôt des événements énergétiques musicaux, ou plus encore des systèmes énergétiques musicaux. Au point que finalement, improvisée ou non, toute musique est d'abord le surgissement d'agencements de systèmes énergétiques. Les improvisateurs aujourd'hui, consciemment ou non, sont de plus en plus nombreux à adhérer à l'énergétisme. Dans ce cas, une certaine énergie passe tout simplement d'un certain état de réserve énergétique, de capacité, de potentialité, à un certain état de d'efficacité ou d'actualisation. Ce n'est pas la seule façon, bien sûr, de miser sur l'énergie.

¹ Les ouvrages D'Ernst Kurth ne sont pas accessibles en français.

Il est certes plus intéressant de jouer sur des énergies antagonistes qui mettent l'accent sur l'aspect discontinu de l'énergie. C'est ce que Stéphane Lupasco appelle dans un ouvrage intitulé «La Tragédie de l'énergie» la logique dynamique du contradictoire.¹ Ce qui est capital pour l'improvisateur c'est que l'expérience de l'énergie peut et doit lui imposer une logique plus générale que la logique classique, une logique d'antagonisme. Nos schémas mentaux habitués à la logique et à la linéarité sont alors mis à rude épreuve, et ce n'est qu'à ce prix que *quelque chose* se passera, ou pas.

Il est important ici de préciser que certains interprètes sont capables aussi de jouer avec cette énergie. Mais, il faut bien reconnaître qu'ils sont peu nombreux et que souvent ceux qui y réussissent donnent l'impression qu'ils improvisent. Pour que l'interprète parvienne à actualiser cette énergie avec autant de fougue que s'il improvisait, il faut tout d'abord que le compositeur prenne le parti d'incorporer des jeux d'énergie dans son œuvre et qu'il y parvienne. Mais il faut aussi qu'il établisse avec l'interprète une relation de complicité profonde et durable. Ainsi, dans la série des *Archipels* d'André Boucourechliev,² et en particulier le numéro IV pour piano solo, le compositeur a fait là un don merveilleux à l'imaginaire virtuel de tout pianiste, à son propre archipel (ses voyages, ses désirs, ses envies). Boucourechliev écrit dans un texte intitulé «Les mal entendus» :

«En somme dans une structure d'Archipel, j'essaie de rédiger la virtualité ; non pas tous les possibles, mais de prévoir ce que sera le comportement d'une structure livrée à un interprète libre et responsable.»³

Si Boucourechliev arrive à provoquer chez l'interprète des décisions étonnantes, c'est que rien n'empêche le pianiste de dramatiser son jeu *contre* le matériau et de faire surgir alors une énergie surprenante. Ce n'est pas le cas de la 3^{ème} Sonate pour piano de Pierre Boulez.⁴ En effet, les différents interprètes de cette œuvre sentent peser sur eux le regard du compositeur tout à la fois maître à penser, père, juge, censeur, etc. Pour Pierre Boulez, l'utilisation de l'improvisation (ou du hasard) dans ses œuvres équivaut à la démission du compositeur, et dans la 3^{ème} Sonate, la liberté laissée à l'interprète est bien mince, car Boulez veut rester seul maître de son œuvre.

Ces deux exemples montrent bien qu'aujourd'hui l'opposition matière/forme est obsolète. L'accent est mis sur un autre couple : matériau/forces.

¹ S. Lupasco (1970), p.45.

² Les 5 Archipels furent élaborés et créés entre 1967 et 1972 : *Archipel I* pour deux pianos ; *Archipel II* pour quatuor à cordes ; *Archipel III* pour piano et 6 percussions ; *Archipel IV* pour piano solo ; *Archipel V* ou *Anarchipel* pour 6 instruments (harpe amplifiée, clavecin amplifié, piano, orgue, 2 percussions).

³ A. Boucourechliev (1978), p. 43-44.

⁴ La 3^{ème} Sonate pour piano fut créée en 1963 par Claude Helffer. Cette sonate comporte 5 formants : *Antiphonie* ; *Trope* ; *Constellation*, et son double : *Constellation-Miroir* ; *Strophe* ; *Séquence*.

Ce qui nous paraît le plus important dans la musique, ce sont justement ces forces, en elles-mêmes insonores, qui deviennent audibles justement grâce au matériau musical. Tout comme le philosophe est celui qui cherche à rendre pensables des forces impensables, le musicien –et plus précisément l'improvisateur- est celui qui donne à entendre des forces en elles-mêmes imperceptibles, inaudibles.

Cette énergie, cette nouvelle puissance musicale ne s'explique plus par le règne du discours. La période d'éclatement des langages est, à notre sens, encore plus radicale, en ceci qu'elle va chercher sa source bien en deçà du langage. En effet, la musique n'a nul besoin de discours pour faire sens, au contraire et l'improvisation, par ses expériences radicales, bouscule cet ordre classique du langage et du discours, et en particulier ses prétentions de sémiologie musicale. Jacques Chailley fit une expérience à ce sujet il y a une quinzaine d'années : en analysant la parole, grâce aux premiers appareils de synthèse, il découvrit que les voyelles différaient uniquement par un agencement d'harmoniques et que les consonnes elles-mêmes étaient des voyelles pétrifiées, accélérées, donc reproductibles. Sa conclusion fut que la musique était de la *parole ralentie*. Bien entendu, les travaux de synthèse de voix ont beaucoup avancé, mais il n'en reste pas moins que la musique s'articule à la frontière du mot, de l'énonciation et que la communication est tout autre. Cette autre langue, basée avant tout sur l'attaque, la vibration, l'échange d'énergie, la couleur des voyelles, est stimulée par la primitivité moderne.

Une fois encore, la musique improvisée apparaît comme le plus puissant révélateur de cet immense territoire refoulé par le discours. Ces sons, ces vibrations, ces rythmes passent par le corps, et dans l'improvisation ce dernier semble briser tous les liens que le discours lui a imposés. Plus encore, l'improvisation donne l'impression que cette séparation (geste contre verbe) est nulle, superflue, qu'elle est encore un effet de ce discours. Cette impression de *continuité* profonde que donne l'organique s'appuie tout d'abord sur l'étymologie même du mot : *organum* a signifié "instrument de musique" bien avant de désigner cette segmentation du corps au quel nous sommes habitués. Le corps est en effet le premier instrument de musique qui nous relie instantanément au monde dans lequel nous vivons. Combarieu montra que les instruments primitifs réunissaient organologiquement les trois règnes : animal, végétal et minéral. Selon lui, ces instruments sont un moyen de communication avec le Cosmos.¹ Nous pouvons dire alors que l'*organum* est un continuum, du corps qu'il prolonge au monde qu'il représente.

Mais le corps a ses limites que l'on a tentées de dépasser par l'écriture. Par désir d'amplification de ce résonateur, l'instrument s'est constitué à cette image qu'il a fallu écrire, noter. Ce qui était intérieur, caché est devenu extérieur et reproductible.

¹ Combarieu (1909), p. 32-33.

Ce point de vue, développé par André schaeffner¹, est paradoxalement renforcé par l'activité instrumentale intense des improvisateurs qui, de la notation à l'instrument et de l'instrument au corps, semblent faire le chemin à l'envers, comme pour remonter aux sources mêmes de la notion d'instrumentation. Dans l'improvisation, le musicien, dans sa quête sonore, malmène l'instrument parfois même violemment. Cette violence révèle l'histoire cachée des tabous qui pèsent sur tous les instruments : l'orgue a eu du mal à se faire admettre en liturgie, le violoncelle a du lutter pour supplanter la viole et la malédiction jetée sur les instruments de la rue, les tambours et les cuivres. Pour improviser, le musicien doit se poser la question de son attachement physique à cet instrument qu'il connaît superficiellement.

L'exemple de Jimi Hendrix, qui inventa la guitare moderne, montre que les innovateurs sont souvent les instrumentistes eux-mêmes. L'improvisateur va alors aux limites de ses savoirs et compétences, en prenant le risque de laisser couler la musique. L'extension des possibilités instrumentales née dans l'improvisation, et dans le jazz depuis ses débuts, participe de cette démarche. La trompette, le trombone, le saxophone, la clarinette basse, la contrebasse, les percussions ne seraient pas aujourd'hui des instruments solistes dans le jazz. Mais, on retrouve aussi une rupture décisive dans la musique savante (écrite) : La *Sequenza V* pour trombone de Luciano Bériot est, par son écriture vivante des possibilités techniques les plus avancées, le summum des nouveautés possibles.² L'écriture de cette pièce reste très proche des gestes instrumentaux, un peu comme les préludes de L. Couperin ou certaines pièces *solis* du baroque. Pourtant, dans l'univers d'un improvisateur d'aujourd'hui, cette pièce n'est qu'une part d'un travail, une étape en somme.

Car le trombone, depuis J.J Johnson, a été littéralement réinventé par les jazzmen. Cette double articulation des novations instrumentales aujourd'hui (fractures de l'écriture, jeu des improvisateurs) est attestée par l'évolution récente de la contrebasse. Une musique improvisée la plus récente invente un nouvel instrument en utilisant le jeu frotté de la musique occidentale et le jeu pincé du jazz. Ces progrès très nets de l'expression de quelques instruments jusqu'alors tenus pour secondaires procède, comme pour les paramètres du son, par rotation. En effet, pour improviser avec quelqu'un, il faut scruter son propre instrument jusque dans ses régions les plus secrètes, là où les mélanges, les ambiguïtés peuvent se créer. Improviser ensemble exige de chaque instrumentiste un effort d'adaptation et une notion minimale du son d'ensemble. Ainsi le langage du jazz a avancé, d'improvisation en improvisation, par imitations et rapprochements d'instruments. Le free-jazz gagna encore un territoire car chacun se trouve devant la responsabilité de trouver sa propre sonorité et son propre style. Chaque instrument peut ainsi puiser dans tous les autres ses similitudes :

¹ Schaeffner (1936), p. 305-307.

² La *Sequenza V* date de 1966 et fut écrite en collaboration avec Vinko Globokar.

techniques de batterie, de guitare, de violoncelle pour la contrebasse, de chant pour les cuivres, de cuivres pour les cordes, les mouvements sont infinis. La musique improvisée a vu ainsi naître des quintettes de tubas, des quatuors de contrebasses, des trios d'instruments à anches, toutes formations produisant une musique à la fois très neuve et extrêmement naturelle.

De la même façon, la multiphonie procède du progrès en musique et donne cette même impression de pacification et de négation du sens habituel de l'Histoire musicale. Le trombone allemand Albert Mangelsdorf fut un des tous premiers à avoir développé cette technique, qui nous rappelle le *growl* des premiers musiciens de jazz, cette vocalisation imitée des blues vocaux. Mais nous sommes aussi frappé de la similitude de résultat sonore avec des formes extrêmement primitives d'harmonie : la bombarde, l'*aulos*, l'*argoul* égyptienne (clarinette triple) semblent présager le "kirkophone", que le saxophoniste Roland Kirk inventa en soufflant en même temps dans trois de ses instruments. Cette musique réconcilie le corps et la voix et le musicien se rapproche de son origine unitaire. L'instrument, de la même façon, retrouve ses origines et se rapproche de formes dont l'écriture a depuis toujours essayé de l'éloigner. L'improvisation abolit les frontières et pratique une sorte d'amnistie. Quand Jean-Luc Ponty joue du free-jazz, il retrouve sa technique classique. Le grand Yehudi Menuhin, qui fut le dédicataire de la sonate de Bartók, tenta les passages les plus périlleux avec Ravi Shankar, avec Stéphane Grappelli et même avec les Tziganes.

L'instrument est un théâtre, chaque *instrumentarium* est une mise en scène, et le *Thaetrum Instrumentarium* de Michael Praetorius (1615) est tout à coup réactualisé par l'improvisation. L'instrument renoue avec sa propre tradition, écrite ou non écrite, et pousse l'expression solitaire au bout pour ainsi prétendre à *toute* la langue musicale.

Le temps de l'improvisation est un temps qui coule, qui fuit comme le vent. Mais nous sommes profondément marqués par un système de notation rythmique qui découpe le temps en intervalles purement chronométriques. Habitué à "compter les temps", nous sommes en général quasiment incapables d'occuper des durées. L'improvisation, grâce à son *tempo rubato*, nous offre la possibilité d'accéder à notre mémoire intuitive et au plaisir du temps non mesuré. Lorsque nous parlons de tempo, nous pensons évidemment au tempo pulsé du jazz, ce fameux *beat* qui est un passage incessant d'un point à l'autre, ce mouvement d'aller vers : le temps linéaire devient un temps rotatoire, en boucle, infini. John Coltrane, en ouvrant le temps, voulait trouver cet espace de temps entier. Il faut jouer longtemps pour atteindre le "temps zéro" dont parle Wolff. Mais pour dissoudre la continuité logique illusoire du hors-temps, le musicien doit véritablement faire un effort. La mémoire organique existe, encore faut-il l'activer, oublier les apprentissages, les écritures et les impasses.

Il faut travailler l'amnésie et voyager avec les troubadours et les tziganes.

Le discours classique imprimait ses modèles, que chacun interprétait, mémorisait et transformait dans les limites admises. Il n'y a plus de limite. Il n'y a plus de Modèle, bien sûr, mais avec lui ont disparu aussi les petits modèles. Le lieu est ouvert, tout grand ; dans le même temps, jamais les médias n'ont autant propagé, autant reproduit. Encore une fois, le jazz nous sert de miroir. Le jazz est *divisé*. Ce qui le constitue est justement un travail de regroupement, de remembrement. L'improvisation, ici, prend un sens fonctionnel. Les compositions de Duke Ellington sont des *modèles*, au sens de modèles de voyage. Elles délimitent un espace logique, qui ne prend son sens que par son déplacement. C'est en sonnant toujours différemment qu'elles s'écrivent, du Cotton Club en 1927 au Tin Palace en 1979, en passant par le Minton's Playhouse en 1945. Le modèle prend ici une fonction modale, il incite à l'interprétation créatrice, il ouvre au jeu, il provoque l'ambition.

Cette dimension du voyage que certaines propositions logiques possèdent définit assez bien la *tradition orale*. La complexification du jazz récent a surtout pour conséquence de pousser les enjeux plus loin. Chaque musicien écrit son modèle, qui peut être tout aussi bien modalité universelle. Cette force de transformation qui circule est en fait le modèle de l'improvisation d'aujourd'hui. Cette transformation, cette circulation a elle-même une sorte de modèle, dans le *blues*, ce qu'Alain Gerber appelait le *kuntu*¹, cette littéralité première, rythme, parole, virtualité. Ce n'est pas pour rien que le blues est le dernier bastion de l'improvisation, à chaque rupture de langage, qu'on se rassurait en écoutant Coltrane le jouer, et aujourd'hui les jeunes musiciens new-yorkais. Le blues est un lieu d'échange, de partage, de rassemblement, sans construction discursive.

Le dualisme, critique phare de la pensée classique, court tout au long de ces réflexions. Matériau contre forme, original contre copie, science contre instinct. Mais l'improvisation, et sa *manière* spécifique, ouvre à d'autres interactions entre les catégories. L'improvisation est un lieu de savoirs et de transformations.

Nous avons vu que l'improvisation moderne a généré d'autres formes musicales, et par-là même jeté le doute sur l'éternelle séparation opérée entre la structure et l'intention. L'alternative, le ou bien/ou bien, est comme éliminée de la musique improvisée. Il n'y a plus de choix, mais un processus qui laisse place à des transformations successives. Ce modèle est celui de la thermodynamique. L'énergie, principe unificateur, règle l'équivalence de phénomènes physiques aussi différents que la gravitation, la chaleur, l'électricité. La thermodynamique dite "d'équilibre" explique la tendance générale et nouvelle des choses à passer de l'ordre au désordre sous l'effet du hasard. L'improvisation a introduit le concept d'imprévisibilité, d'incertitude.

¹ A. Gerber (1973), p. 34.

Dans les deux branches les plus créatives de la recherche d'aujourd'hui, la musique sur bande et l'improvisation instrumentale, le grand rêve d'Einstein est enfin réalisé : découvrir les isomorphies profondes des phénomènes physiques à très petite échelle (forces nucléaires) et à très grande échelle (forces gravitationnelles). En effet, on trouve cette isomorphie spectaculaire entre les données microscopiques du son et les grandes courbes macroscopiques. Le Tout et la Partie forment enfin une unité, une continuité.

De ces nouvelles relativités, de ces transformations successives, l'improvisation est peut-être la courbe, la spirale. Car si elle est une pratique où cette unité entre le matériel et l'organique est évidente, elle instaure tout autant une conscience claire de l'irréversibilité de tout processus. Sa logique est donc bien trivalente, mêlant l'ordre, le désordre et l'intention.

Prenons plusieurs musiciens réunis pour jouer ensemble. Un compositeur probabiliste dira qu'il faut éviter l'entropie, naturelle et aboutira à la conclusion suivante : il faut écrire. Nous allons voir dans le chapitre suivant comment réagirait un compositeur issu d'une tradition orale, d'une culture où cette continuité entre l'homme et le cosmos citée plus haut est acquise et non démontrable scientifiquement. Une culture où, paradoxalement, la notion d'improvisation –introduite dans les années soixante par les occidentaux- passe au second plan. Nous avons pensé que l'Iran, aire géographique choisie pour cette recherche, représentait le meilleur partenaire pour ce dialogue "Occident-Orient" qui s'est instauré depuis le début de cette réflexion au sujet de l'improvisation musicale.

Tout d'abord pour les convergences évidentes, tant au point de vue historique que musicales. En effet, l'histoire de la musique occidentale se confond avec celle de la musique orientale, les deux systèmes musicaux ayant les mêmes sources (gréco-byzantin et arabo-perse). Pendant une longue période, la musique arabe, qui s'appuie soit sur la musique Persane soit sur la musique grecque, va fonder une unité musicale cohérente et son influence atteindra l'extrême Asie et s'étendra vers l'Occident jusqu'en Europe de l'Est et de l'Ouest. Cette unité va se dissoudre lorsque chacun revendiquera une identité musicale propre. Cette simplification du contexte historique s'imposait, ceci n'étant pas le point essentiel de notre recherche. En outre, il nous semblait important de préciser que l'opposition d'aujourd'hui (occident/écrit et orient/oral) découle de l'unité d'hier (occident et orient/écrit et oral).

En second lieu, la musique iranienne –au même titre que le jazz- offre un miroir, une symétrie parfaite de la conception occidentale de la musique traditionnelle et du sens de la tradition. En effet, en Europe, ce n'est qu'au XIX^e siècle qu'une prise de conscience se fait autour de la nécessité de sauver rapidement tout un ensemble de culture populaire qui disparaissait, et ce n'est qu'en 1852 qu'Hippolyte Fortoul, un des ministres de Napoléon III, décrète un mouvement de

collecte général, dans toute la France, de la poésie populaire et des chansons. Les collecteurs vont très vite se rendre compte de la richesse du corpus de littérature orale et vont se heurter à des problèmes de notation. En revanche, les compositeurs, les poètes et les musiciens de l'époque y voient une source d'inspiration inépuisable et cette essence musicale populaire va se noyer dans la musique écrite savante (Bizet, Chabrier, Saint-Saëns, Grieg, Smetana, Bartók).

Le processus inverse s'est passé dans la musique iranienne. Jusque dans les années soixante, période où les occidentaux ont commencé à s'intéresser aux musiques orientales, la musique traditionnelle et la tradition orale étaient le fondement même du musicien iranien. La tradition est le véhicule assurant la perpétuation, la cohérence et l'intelligibilité du système musical.

On sait que plus qu'aucune tradition, les musiques modales du Proche et Moyen-Orient réservent une grande place à l'art de l'improvisation. Il convient cependant de préciser et de nuancer ce concept. Dans la musique arabe orientale où l'improvisation modale (*taqsim*) constitue un genre majeur, le concept d'improvisation a été forgé récemment sous l'influence de l'opposition occidentale composition/improvisation ; ce terme (*irtidjal*) n'est pas des plus heureux ni des plus appropriés puisqu'il comporte une nuance péjorative d'inachevé, négligé. En Iran se créent des Ecoles de musique occidentale et des musiciens iraniens tel que Ali Naqî Vasîrî crée une notation pour la musique traditionnelle.

Le glissement écrit/oral qui s'est mis en place en Occident a été totalement inversé en Orient, qui de l'oral est passé à l'écrit. Nous allons voir à présent si ces transversales ne peuvent pas, à un point d'entropie maximum, se rejoindre pour s'unir.

TRADITION ET MUSIQUE EN IRAN

2.1. Entretien avec Zia Mirabdolbaghi : Zarb, Daf, Luth.

Qu'est-ce qui vous attire dans l'improvisation ?

On prend des risques, on se "mouille" beaucoup, c'est une sorte d'énigme à résoudre, un enjeu. Vous avez un point de départ et vous ne savez pas où aller. Vous avez assimilé des règles, une base, tout ceci est intériorisé, digéré. L'itinéraire est inconnu. C'est un dépassement de soi-même, un affrontement avec vous-même. On peut faire une improvisation légère, avec beaucoup de prévu et peu d'imprévu, comme on peut faire l'inverse. Il n'y a pas de décision mentale, vous travaillez instinctivement. Vous avez une culture intériorisée, digérée, mais vous donnez la prépondérance à vos instincts de jeu, à vos intuitions. Donc, vous travaillez plus avec un sixième sens qu'avec un savoir que vous avez bâti.

La réflexion existe-t-elle dans l'improvisation ?

Oui, elle existe, moi quand j'improviser, je sais si je suis dans une répétition de situation ou dans l'inédit. Il y a des paradoxes dans cette histoire, c'est une sorte de "cuisine", il existe un va et vient entre la connaissance et le savoir, ce qui est de l'ordre de l'appris, et puis ce qui est de l'ordre des phrases musicales inédites que vous sortez. Quand l'improvisation est à un pourcentage élevé, vous jouerez deux ou trois fois les mêmes cycles rythmiques mais jamais de la même manière, il y a un souffle dedans, l'auditoire est saisi car il sent l'instinct et l'intuition jouant un rôle très important. Vous avez une institution et l'intuition, et avec ça vous devez fabriquer du nouveau.

Quelle est la principale qualité d'un improvisateur ?

L'improvisateur idéal, c'est celui qui a vraiment une excellente connaissance de toute cette institution, de toute cette culture, une très grande maîtrise technique et qui joue dégagé de tout cela. Par exemple, nous avons des narines pour respirer, mais nous n'analysons pas tout le temps que l'on inspire et que l'on expire. Cela devient une seconde nature, mais bien sûr, ceci est un idéal, un rêve. Il faut une grande sincérité quand on improvise, et cela n'est pas toujours possible, car quelquefois on se cherche et on ne se trouve pas, alors on répète des choses qu'on connaît.

Quelle est la distance qui vous sépare de la mise à distance du système par rapport au discours libre exécuté ?

C'est l'affaire de chacun. Un va faire un discours pensé, analysé. Un autre va l'utiliser autrement, plus animé. Pourtant, les deux utilisent les mêmes règles, les règles ne sont pas des finalités, mais des moyens.

Les réflexes de la musique écrite gênent-ils ce processus ?

Si on a commencé par la musique écrite classique et qu'on considère l'écriture comme une finalité, ce système ne vous autorise pas à faire des écarts. Vous êtes otage du système. Si vous avez eu une formation orale, puis une connaissance de l'écriture et que vous utilisez les deux systèmes selon vos besoins, là vous pouvez être libre. Moi, j'utilise les deux, quand j'ai besoin d'écrire, je le fais, sinon je n'écris pas. Il y a un solfège oral aussi, des onomatopées, des moyens mnémotechniques de fixer les choses.

Quelle est la différence entre une improvisation réussie et une improvisation ratée ?

L'improvisation est ratée de même qu'un discours est raté, c'est à dire pas convaincant. Si la personne qui connaît la syntaxe ne reconnaît rien, c'est raté.

Une improvisation est réussie lorsque les règles de l'art sont respectées, le discours s'intéresse à l'expression tout en utilisant les règles de l'art. Aussi par rapport au public, si le musicien arrive à capter l'attention, l'énergie du public, celui-ci l'aidera et le portera plus loin. Ce sera un musicien non égocentrique et qui aura réussi son improvisation. Quand vous entendez des musiciens généreux, on se régale ! Un ami français posa la question suivante à mon maître, Majid Kiani : «Vous, quand vous allez écouter vos collègues, avec la connaissance que vous avez, comment vous écoutez, avec quelle oreille critique.?» Lui s'est contenté de dire qu'il ne retenait que les choses qu'il avait appréciées, qu'il n'écoutait que ce qui l'émerveillait. Il faudrait pouvoir être capable, comme mon maître, de retenir le bon, sans attendre obligatoirement le moment où l'autre va se tromper, se "casser la figure", tout cela pour affirmer sa supériorité. Nous devons être au service de la musique et non pas mettre la musique à notre service. La musique est un merveilleux reflet de la société (rapport de force, lutte de pouvoir etc.)

Est-ce que vous improvisez seul ou collectivement ?

Seul, ou en duo ou en trio. Mais, je touche un petit peu le luth, uniquement pour son apport au niveau mélodique. Je pense que tout percussionniste devrait jouer un instrument mélodique, et inversement. Les musiciens qui chantent ont une supériorité au niveau sensible.

La connaissance des deux cultures, orale et écrite vous a-t-elle aidé ?

Oui, cela m'a apporté, car un système met l'autre en perspective, c'est un bon miroir. Ca vous permet de vous corriger, de mieux vous comprendre. Mon apprentissage du Zarb a duré sept ans avec mon maître, qui a dit au bout de ces longues années qu'il fallait s'en aller et commencer ma quête musicale. Je me souviens de stages avec J.P Drouot et M. Portal qui voulait apprendre le Zarb avec mon maître. Ils voulaient écrire les rythmes sur place, et le maître ne voulait pas. Plutôt oublier que de noter, la méthode orale est totale, elle n'est pas moitié moitié.

Pouvez-vous me décrire le système rythmique ou modèle du Zarb ?

C'est pratiquement illimité, vous multipliez des frappes et des ornements par des rythmes de base (2 temps, 3 temps, 4, 5, 6 etc.). Une fois que vous avez appris ces rythmes de base de façon basique, vous commencez à vous servir de ces éléments, non pas comme des rythmes, mais comme des motifs rythmiques pour fabriquer un grand rythme. Par exemple, vous apprenez "rou ta ta toun ta" qui est un 6/8 de base et qui va être la division. Le rythme de base que vous avez appris au départ devient un temps ou un motif. C'est un peu comme un tapis persan, en bas à droite vous avez le rythme de base qui est aussi un motif ou un temps, et le tapis tout entier est le grand rythme, un vaste écosystème.

Par rapport à la mélodie (*gushé*), elles sont beaucoup plus complexes, il n'y a pas de basique, là, la mélodie est déjà une composition en soi. Chaque mélodie est déjà un éco-système en soi. Cet écosystème permet des modulations, des variations, des mises en mesure, des ornements. Il faut quand même se rappeler au niveau rythmique, que nous sommes dans un jeu cyclique, donc il faut marquer le premier temps, pour se retrouver dans le cycle.

Le Zarb a-t-il une symbolique spécifique ?

Non, il n'y a pas de code symbolique. Nous sommes très loin du sur codage indien. La musique iranienne joue plus l'inexprimable, il n'y a pas de musique pour le jour, la nuit, les différentes humeurs comme les Indiens. Les données cosmogoniques, astronomiques sont un peu dérisoires par rapport à la musique elle-même qui est d'essence métaphysique. Pour les grands penseurs comme Avicenne, Al Farabi, la musique est tellement étoffée, divine qu'il n'y a pas besoin de rajouter des symboles. Pour moi, je pense que c'est une belle position, c'est une science d'élever la musique, ce n'est pas la peine d'en rajouter, c'est très important je pense comme considération. Pour les Zoroastriens, une des 4 forces cosmiques était un

musicien !

Ceci nous amène au *Hâl*, à cet état de grâce qui est assez inexprimable par la langue. Je dirais que c'est un état extraordinaire. En iranien, cela veut dire "présent" ou "état". Oui, c'est un bouleversement, un état non désiré, si vous le recherchez, vous ne le trouvez pas. Cela m'est arrivé, vous êtes en état de grâce totale avec tout ce qui vous entoure, c'est complètement délirant et exagéré. Vous êtes amoureux de tout, dans un bonheur intense. Vous êtes comblé à ce moment-là, ce n'est pas un bonheur ordinaire.

Est-ce que vous composez ?

Non, je ne suis pas très doué pour la composition. J'ai aidé, au Zarb, mes élèves à composer des quintettes de Zarb.

Est-ce que l'improvisation peut s'enseigner ?

Oui, on peut enseigner tout ce qu'il faut éviter si on veut improviser. Par exemple, un élève a son mental qui traverse le jeu, je vais dire ce qu'il faut faire, comment il faut qu'il se laisse aller. Un autre s'écoute parler, je lui dirais d'éviter cela."

2.2.Fondements et caractéristiques de la musique iranienne

2.2.1 Introduction

L'Iran est un pays du Moyen-Orient, dont la majorité de la population est de race indo-européenne, de culture persane et de religion islamique chiite, pratiquant une musique monodique modale heptatonique proche des musiques arabes ou turques, et définie par des modes (*dastgahs*), des modèles mélodiques (*gûshés*) et des formes spécifiques.

On n'a pas de documents sur la musique des Achéménides (VI-IX^e siècles avant J.C). En revanche, la musique de l'époque Sassanide (224-642) est mieux connue. Outre l'existence d'une harpe asiatique (*tchang*) et d'un luth à manche court précurseur (*barbât*) aujourd'hui disparus, des musiciens célèbres comme *Râmtin*, *Bâmchad*, *Wakisâ*, *Azâd*, *Sarchach* et *Bârbadh*, et des chanteurs forts honorés par la Cour perpétuent les *Dastâns*, récits patriotiques épiques. *Bârbadh* aurait élaboré un système musicologique symbolique définissant en fonction du calendrier de l'époque sept modes royaux (*khosrovânîs*), trente modes dérivés (*lahns*) et 365 mélodies (*dastgâhs*).

Au VIII^e siècle, dans la confluence culturelle qui va définir les musiques arabo-irano-turques de l'islam, l'Iran joue, concurremment aux traditions gréco-byzantino-araméennes, un rôle fondamental dans l'essor de ces musiques, plus particulièrement durant la période abbasside des califes de l'Iraq. De tous les savants de cet islam médiéval, qui élaborent des théories musicales sur la touche du luth à manche court (*ûd*), ou du luth à manche long (*tunbûr*), les Iraniens revendiquent comme persans *Zalzâl*, *Ibrahim Mawssilî*, *Ishâq Mawssilî* (VIII et IX^e siècles), *Fârâbî* (X^e siècle), *Ibn-Sinâ* dit *Avicenne* (XII^e siècle), *Safiy al-dîn al-Urmawî al-Baghdâdî* (XIII^e siècle), *Qutb al-Dîn al-Chîrâzî*, *Jurjânî* (XIV^e siècle) et *Abd al-Qâdir* (XV^e siècle). Après la prise de Bagdad par les Mongols, la cohésion artistique arabo-irano-touranienne de l'islam s'effrite au profit d'une notion naissante de nationalité. L'Iran et l'Asie centrale vont perdre l'usage du *ûd* qui définissait les intervalles et les structures modales avec précision et s'en remettre à la transmission orale de maître à élève par le modèle mélodique. Durant la période Séfévide (du XVI^e au XVIII^e siècle), l'Iran institutionnalise le chiisme comme religion nationale et délaisse les divertissements musicaux condamnés par les prêtres, tandis que subsistent les genres religieux commémorant le souvenir des *imâms* martyrs du chiisme.¹

A la fin du XIX^e siècle, *Mirzâ Abdollah* étudie les traditions ayant survécu à l'ostracisme musical, à la perte des références structurelles et à l'empirisme et redéfinit un système de douze modes. Vers 1920, *Ali Naqâ Vazîrî*, musicologue,

¹ La conversion de l'Iran au chiisme au début du XVI^e siècle a établi une coupure politique et culturelle entre ce pays et le reste du monde musulman alors dominé par les Turcs ottomans sunnites.

adopte une théorie probablement influencée par la théorie arabe du XIX^e siècle et divisent virtuellement l'octave en 24 quarts de ton définissant 24 doigtés degrés, réduits à 17 dans la pratique usuelle.¹

A partir du savoir du maître, comme *Mirzâ Abdollah* et *Abol-Hassân Sabâ*, et de virtuoses cultivés comme *Hassân Kassâ* ou *Farâmarz Payvar*, la musique traditionnelle savante iranienne ainsi restaurée peut affronter les auditoires occidentaux vers 1960. Sous le règne du dernier empereur, le *Châhenchâh Muhamad Rezâ Pahlavî*, une politique culturelle nationale à la fois prestigieuse et orgueilleuse favorise la résurgence des traditions nationales et la définition d'une musique iranienne par opposition délibérée aux musiques sœurs, arabe et turque.

En fait, au milieu du XIX^e siècle, l'Iran a délimité ses frontières et retrouvé sa stabilité. Les mentalités sont en train de changer, et en quelques décennies le pays sort du "Moyen Âge" et s'ouvre à l'Occident. Il n'en reste pas moins que la musique traditionnelle continue à remplir le rôle symbolique de conservatrice des valeurs en dépit des changements sociaux. Le phénomène du *Radif* se cristallise et devient le principe unificateur de la nation, reflétant peut-être l'individualisme de la nouvelle société. Ce modèle recèle également toute la structure du devenir de la musique persane : à partir d'un noyau stable, comme le *radif* et les canons de la performance, la musique se lance dans une voie, une recherche tantôt fructueuse, tantôt vaine, expérimente de nouvelles formes et revient à son point de départ comme lieu de consensus. Au niveau supérieur, on a vu que la tradition persane semblait marquée par des retours aux origines : retour aux sources persanes après une phase "internationale islamique", retour aux fonds folkloriques, retour à la tradition après une période d'occidentalisation.

En somme, ces retours vers le passé ne sont peut-être qu'une quête vers les principes créateurs, vers l'inspiration afin de rénover les formes.

2.2.2 Classifications et sources

La tradition musicale en Iran étant un des axes de cette étude, il convient tout d'abord de voir comment ceux qui en sont dépositaires en délimitent le champs. Nous allons donc commencer par présenter une vue d'ensemble des différentes formes de musiques, traditionnelles ou non, telles qu'elles sont répertoriées de nos jours en Iran. Malgré la complexité des genres, nous allons tenter de dresser un tableau le plus proche possible de la réalité. On distingue d'emblée plusieurs sortes de musiques traditionnelles :

¹ Les musiciens traditionnels iraniens d'aujourd'hui n'acceptent pas la théorie de Vaziri, en partie parce que l'idée d'intervalles tempérés est artificielle pour eux.

1. Musique traditionnelle iranienne (*sonnati-e irâni*) (instrumental solo, vocale, ensemble) ;
2. Musique «authentique» iranienne (*asil*) ;
3. Musique et chant religieux et mystique (*mazhabi va' erfâni*) ;
4. «Traditionnel nouveau style» (*asil-e novin*), c'est à dire orchestrée et arrangée dans le style occidental ;
5. Composition originale «traditionnelle iranienne» ;
6. Chanson patriotique (*enqelâbi*) iranienne et populaire ;
7. Musique régionale (*mahalli*).

Une autre classification, faite par un musicien compétent et érudit, révèle des différences notables :

1. Musique urbaine populaire (*amme pasand*) comprenant la musique traditionnelle iranienne, appelée ici *asil* au lieu de *sonnati* ;
2. Musiques nationales iraniennes (nouvelle école) : combinaison de musique persane et procédés dans le style européen ;
3. Musiques régionales de différentes provinces iraniennes (Kurdistan, Turcoman etc.)

En regardant cette classification de plus près, nous nous apercevons qu'elle évite de citer certains genres mal vus actuellement, tel que le *motrebi*, une musique urbaine ancienne de divertissement. De plus, cette classification n'est pas cohérente, car dans certains cas le genre est défini par sa fonction, et dans d'autres par son style ou ses caractéristiques techniques. Toutes ces hésitations et ces différences dans les classifications reflètent la complexité de la situation. Quoiqu'il en soit, ces classifications opposent toutes ce qu'on appelle couramment domaines savant et populaire, mais utilisent d'autres termes. Ce qu'on entend généralement par «musique d'art» ou «savante» est désigné comme «traditionnel» (*sonnati*). Quant à la musique populaire, elle est qualifiée de «régionale» (*mahalli*) ou «rural»¹ (*rostâ'i*).

Ce qu'il est important de comprendre ici, c'est que le terme «traditionnel» est réservé en Iran à un type de musique qui correspond au sens éminent du terme, en relation avec un enseignement hautement spécifique, et en contraste avec un mode de transmission par imprégnation sociale ou familiale. Ce qui apparaît dans les classifications est en fait l'origine citadine et bourgeoise, et non pas les relations profondes entre populaire et classique, ni entre milieu rural et urbain. Les lettrés des villes réservent donc le terme *sonnati* à leur musique afin de la distinguer des autres formes de musique urbaine. En milieu rural ou tribal, il n'y a pas de différenciation

¹ Le terme *rostâ'i* englobe les nomades et les sédentaires.

entre les genres, car la société est plus homogène et tout le monde écoute et apprécie unanimement le genre professionnel des ménestrels (*bakhshi*, *âsheq*, etc.). Le terme de *sonnati* étant réservé à la musique d'art urbaine, les musiciens professionnels régionaux définissent leur art comme celui du *maqâm* (*musiqi-e maqâmi*). Ce terme qui, au Moyen-Orient, a le sens de structure modale, est pris ici dans un sens plus général de «répertoire canonique», proche de celui que l'on prête à l'expression «musique traditionnelle».¹

Enfin, les classifications ne détaillent pas les formes de musique religieuse, dont les unes se rattachent au domaine classique, les autres au domaine populaire. Ceci est sans doute dû au fait que les puritains refusent de considérer la psalmodie coranique comme de la «musique» ou du moins de lui appliquer ce terme. Les classements minutieux des différents types de musique en Iran montrent une volonté de dresser un inventaire des ressources inspiré des conceptions ethnologiques de genre et de fonction, car pour ceux qui ont un certain goût le mélange des genres et la confusion des domaines est intolérable. Mais ces classifications visent avant tout à éclairer le public, afin qu'il puisse choisir avec goût. Elles affirment aussi la différence entre «grande tradition», tenue par les lettrés, et des petites traditions qui sont généralement rurales et sont liées à l'oralité. Comme dit Von Grünebaum dans son ouvrage de 1955 traitant de l'unité et de la diversité au sein de la civilisation musulmane :

*«La grande tradition est considérée comme éminente et faisant autorité ; elle jouit d'un prestige social, et c'est elle qui est à peu près exclusivement représentée dans les écrits et dans les événements publics pour l'élite tandis que les petites traditions sont officiellement dénigrées.»*²

Le cas du *motrebi*, cité plus haut, est édifiant à ce sujet ; il a disparu récemment par décret officiel, et c'est la musique *sonnati* qui est érigée en symbole national, éclipsant les autres formes. Le terme *sonnati* contrastait aussi avec le terme «national» ou «iranien» qui, utilisé tout seul, désignait un genre classique acculturé, édulcoré ou les deux ensemble. Mais, de nos jours en Iran, c'est le terme «authentique» *asil* qui désigne la forme la plus éminente et la moins altérée. Les raisons profondes et le processus conduisant à l'adoption des termes *sonnati* et *asil* ne sont pas claires, pas plus que les différences qu'ils veulent établir. Notons que le mot *sonnati* apparaît à l'époque où la tradition dans son ensemble se trouvait menacée par la musique occidentale. Son utilisation indique déjà que la musique qu'il désigne est en danger.

¹ Le même sens émerge en Azerbaïdjan où le terme *maqâm* a donné le concept de *muqâm*. En Turquie, cette forme musicale est appelée *makam*, et en Ouzbékistan, *shashmaqom*.

² Von Grünebaum (1955), p. 28.

Pour conclure sur ce point délicat, nous pouvons dire que par rapport à leur audience, la musique *asil* (classique), *sonnati-asil* sur les bases du *radif* et qui est réservée au domaine de l'élite, se place en tête. La musique *asil* régional ou *maqâmi* ainsi que les chants religieux qui est plus du domaine du commun arrive en seconde place. L'audience populaire préfère l'*âmmé pasand*, tel que le *motrebi* traditionnel ou la musique légère tel que le *bâzâri*, le *kuche bâzâr* et les mascarades (*siâh bâzi*).

2.2.3. Le Radif, centre immobile de la tradition

Au sens large du terme, le *radif* est un répertoire de pièces le plus souvent de rythme libre, classées par affinité modale (constituant les 12 systèmes modaux), destinées à être jouées plus ou moins dans un certain ordre. C'est aussi un modèle exemplaire grâce auquel on apprend : le répertoire des mélodies types (*gushe*) et de certaines pièces canoniques ; le classement des modes et des modulations, leur structure, leurs traits typiques ; la technique instrumentale, le style classique, les principes esthétiques, les règles implicites de composition.

Mais, à un autre niveau, le répertoire traditionnel représente le noyau inaltérable qui vient des temps les plus anciens et qui ne doit subir aucune transformation. Il convient de préciser qu'il existe en fait deux niveaux bien distincts. Jean During les désigne comme suit :

«1)les matrices ou moules (*qâleb*) appelées également cadres, structures fondamentales (*chahâr-chub*), ou encore axes, piliers (*mehvar*), principes (*osul*, ou *asil*, authentique.)

2)Les productions qui s'y conforment, soit a) le *radif* (ou texte), b) son interprétation, c) les compositions résultant de son interprétation.»¹

L'aspect stable des matrices est généralement accepté par la plupart des musiciens, mais en ce qui concerne les productions, le musicien est souvent invité à s'inspirer du modèle afin de produire du nouveau, que ce soit sous forme d'improvisation ou de composition. La plupart des tenants de la musique d'art associent immédiatement le terme «tradition» au répertoire canonique classique (*radif*), et dans ce cadre-là, le cœur de la tradition est bien le *radif*. M. Kiâni appuie notre point de vue en disant : «Le *radif* est le moyen d'assurer la pérennité de la musique iranienne.»²

Les plus anciens *radif-s* connus nous viennent de deux maîtres *Mirzâ Abdollâh* (1843-1918), maître de *setâr* et *Aqâ Hosein Qoli* (mort en 1915), maître du *târ*. Ces deux frères passèrent leur vie entière à enseigner le *radif* avec une incroyable rigueur

¹ During (1994), p.63.

² Kiâni (1989), p.14.

et une très forte conviction et formèrent les meilleurs musiciens de la génération suivante. Leurs élèves devaient mémoriser le répertoire entier (environ 250 mélodies de base), pour cela il était important que le *Radif* soit à la fois complet et bref. De plus, les musiciens jouaient les mélodies dans des versions différentes, les maîtres choisirent parmi plusieurs versions d'une même mélodie leur version préférée pour créer leur propre *Radif*.

Pour comprendre le concept du *Radif*, il faut tout d'abord savoir que le *Radif* et le système modal ne sont pas une seule et même chose. Les caractéristiques des mélodies (*gusheh-s*) sont aussi importantes que leur rapport entre elles. L'emplacement de chaque mélodie est déterminé par ses caractéristiques modales. Dans l'interprétation de la musique persane on trouve des structures multi-modales où dans chaque système (*dastgâh* ou *âvâz*) un certain nombre de *gusheh-s* viennent exposer les différentes parties du système. Dans le *Radif* de *Mirzâ Abdollâh*, on trouve 250 pièces (*gusheh-s*) divisées en 7 grandes parties (*dastgâh*) et en 5 plus petites et plus simples (*âvâz-s*). Cette organisation est la même dans les *Radif-s* suivants mais le nombre de *gusheh*, leurs classements et leurs placements varient quelque peu de l'un à l'autre. Par exemple, le très grand chanteur du XX^e siècle *Mahmud Karimi* nous a laissés un *Radif* comprenant 145 *gusheh*, ce qui semble être le maximum pour un *Radif* vocal. Le *Radif* du târ et du setâr comprend plus de *gusheh*.

Les sept grandes parties (*dastgâh-s*) se nomment :

1. *Shur*,
2. *Navâ*,
3. *Segâh*,
4. *Châhârgâh*,
5. *Homâyun*,
6. *Mâhur*,
7. *Râstpanjgâh*.

Les cinq dérivées (*âvâz-s*) se nomment :

1. *Abuatâ*,
2. *Afshâri*,
3. *Bayât-e Tork*,
4. *Dashti*,
5. *Esfelhân*.

Plusieurs *âvâz-s* forment un *dastgâh*, et plusieurs *gusheh-s* forment un *âvâz*. En fait, tous les *dastgâh-s* forment le répertoire de la musique iranienne. Ces parties mélodiques sont faites de ce que l'on pourrait appeler des "mélodies souples". Ce concept est très courant dans toutes les catégories de la musique iranienne, spécialement dans les mélodies très répandues et non mesurées où le rythme dépend de la métrique du poème. Quand la poésie persane est récitée ou chantée, les syllabes longues ou courtes sont articulées sur des unités flexibles de temps. Néanmoins, les syllabes courtes sont toujours prolongées sur un temps plus court que celui des syllabes longues. L'interprétation des "mélodies souples" varie beaucoup car les musiciens les ont jouées de nombreuses fois et en de nombreuses circonstances. Cette variation ne peut être considérée comme une improvisation, mais comme une sorte d'aura que possède chaque mélodie, et qui serait le souvenir que le groupe ou l'ethnie garde d'elle. Cette mémoire collective concerne non seulement la mélodie, mais aussi chaque poème qui l'accompagne dans son contexte historique. Ses spécificités mélodiques font du *Radif* un répertoire-modèle d'une richesse infinie. Et pour les détracteurs de cette musique qui objectent comme argument phare la répétition et le simple enchaînement mélodique, nous citerons encore Jean During :

«Le tour de force du Radif réside non pas dans le développement, l'amplification, l'orchestration ou la mise en cycle rythmique de la matière mélodique première, mais dans l'atomisation, le rassemblement et l'agencement de cette matière mélodique. L'accumulation des ritournelles finit par annuler le caractère récurrent et obsessionnel qu'elles ont nécessairement dans leur contexte d'origine. Car malgré les gushe de «retour» obligatoires et complémentaires aux gushe de «départ», il reste que le radif tend toujours à éviter la redondance : ainsi les fameux mélismes (tahrir) qui se ressemblent tant et ont tous la même fonction expressive, doivent être tous différents, ne serait-ce que par un petit détail. De même les gushe qui s'adaptent à divers milieux modaux doivent comporter de fines différences. Tout ceci rend très difficile la mémorisation des répertoires de qualité.»¹

Voyons à présent comment le *Radif* se rattache au système musical, complexe, très codifié et qui donne lieu, encore aujourd'hui, à de très nombreuses controverses.

¹ During (1994), pp. 134-135.

2.2.3. *Système musical*

Comme nous l'avons dit, la musique savante iranienne est essentiellement mélodique et modale. L'art musical iranien se fonde sur le perfectionnement des possibilités diverses de la voix humaine et donc du chant, et l'approfondissement de l'échelle des sons et des intervalles. De ces deux tendances sont nées l'ornement de la mélodie homophonique, et autre conséquence, l'analyse et la dissection poussées jusqu'à l'extrême de l'échelle des sons et de leurs rapports, ce qui donne lieu à des intervalles subtils.

C'est justement au niveau de ces intervalles que les divergences sont les plus nettes. Avant tout, il faut savoir que la musique iranienne utilise la gamme naturelle, se rattachant ainsi à certaines origines de la musique grecque de l'Antiquité, et non pas la gamme tempérée comme dans la musique occidentale.¹ L'idée d'intervalles fixes et immuables est donc tout simplement incohérente pour la plupart des musiciens iraniens d'aujourd'hui. *Dariush Tala'i*² nous explique que pour les érudits de l'époque médiévale comme Al Kindi (-874), Farabi (-950), Ibn Sina (-1037), Safi uddin Ormavi (-1293), Qotbuddin Shirazi (-1311) et Abdolqader Maraghi (-1435), le tétracorde (appelé *zolarb'* en arabe et *dâng* en persan) était l'élément structurel et modal le plus important. Le tétracorde correspond aussi à l'espace sur le manche d'instruments comme le °ud, le târ et le setâr où les doigts peuvent atteindre les notes sans changer de position. Dans les théories médiévales, la corde ouverte (appelée *motlaq*) et les noms des différents doigtés sur le manche du °ud servaient à désigner les pincements utilisés pour faire les différents tétracordes. Le caractère du tétracorde dépend de la taille des intervalles de seconde et de tierce (deuxième et troisième note). Ainsi chaque tétracorde a sa propre et unique configuration. Pour *Dariush Tala'i* toute la musique persane est basée sur seulement 4 sortes de *dâng-s*. (voir tableau 1). Ces quatre *dâng-s* sont montrés par les intervalles trois qui séparent les 4 notes de chaque *dâng*. Les mesures sont en cents (système où une octave est divisée en 1200 cents et où un demi-ton est égal à 100 cents) et chaque *dâng* entouré de

¹ La gamme naturelle est issue de l'ancien système musical grec. A partir du Vie siècle, Pythagore fonda la musique sur des bases numériques (*Tetraktys* : 1,2,3,4) et plus précisément sur des rapports d'intervalles. Il considérait la quinte comme intervalle simple et l'octave comme intervalle composé. Un ton pythagoricien était alors égal à 8/9, ce qui donnait une tierce de 8/9 + 8/9 avec un mi très haut (tierce pythagoricienne). *Zarlino* (Xve siècle) proposa de répartir ces intervalles «étranges» sur l'octave et la tierce devint 8/9 + 10/9 (tierce égale). Il nomma cette échelle la gamme «tempérée». La gamme que nous connaissons aujourd'hui en occident est dérivée de cette gamme «Zarlinienne» ; c'est à dire une échelle heptatonique (7 sons) divisant l'octave en 5 tons et 2 demi-tons (do, ré, mi, fa, sol, la, si). En revanche, la gamme naturelle utilisée dans la musique iranienne aujourd'hui ne sépare pas l'octave en intervalles égaux et se base sur la quarte comme élément principal.

² *Dariush Tala'i* est un maître de *setâr* formé par les plus grands maîtres tels que *Ali Akbar Shanâzi* (fils d'*Aqâ Hosein Qoli*), *Nur Ali Borumad*, *Yousef Froutan* et *Abdollah Davâmi*. Il enseigne depuis 1983 à l'université de Washington à Seattle ainsi qu'au Centre d'Etudes de la Musique Orientale à la Sorbonne et à la faculté des Beaux-Arts de Téhéran.

l'intervalle de quatre est égal à 500 cents. Le signe p (appelé coron) signifie un demi-bémol et rabaisse donc la note d'un quart de ton.

Tableau n° 1 - Les 4 dâng-s de base				Tableau n° 2 Les intervalles tempérés des dâng-s			
140	140	220		150	150	200	
200	80	220		200	100	200	
140	240	120		150	250	100	
200	100	120		200	200	100	

Le tableau 3 montre les frets actuels sur le manche du *setâr* dont tous les *dâng-s* au-dessus seront issus. Les frets de l'autre côté des intervalles de 60, 70, et 30 cents (Dp

Tableau n° 3 - Frets actuels sur le manche du <i>setâr</i>									
C	Dp	D	Eb	Ep	E	F	F#	Gp	G
140	60	80	70	30	120	90	60	60	
G	Ap	A	Bb	Bp	B	C			
140	60	80	70	30	120				

et D, par exemple) ne sont jamais utilisés successivement dans la musique persane. Le rapport des intervalles au-dessus de G sur la corde C sont les mêmes que ceux de la corde ouverte G dans l'octave au-dessous.

Mais, dans la pratique, les intervalles ne sont jamais précis. Ils varient entre les quatre *dâng-s* de base (voir tableau 1) et leurs formes tempérées (voir tableau 2). Plus le système est complexe, plus les *dâng-s* sont transposés et interdépendants et plus les intervalles doivent être tempérés sur les instruments à cordes qui ont des frets. Cependant, parce que l'intonation provenant de la tempérance des intervalles gêne les meilleurs musiciens, les frets sur le *târ* et le *setâr* restent toujours mobiles. Cette mobilité permet aux musiciens de les «ajuster» lors de chaque interprétation fin que l'accord le plus approprié soit réalisé pour chaque combinaison de modes.

Dariussh Tala'i utilise le terme de «coron» pour désigner le quart de ton. Ce terme a été introduit pour la première fois par *Ali Naqi Vaziri* (1887-1978) qui apporta de nombreux concepts occidentaux dans la musique iranienne. Il inventa le terme «sori» pour un quart de ton dièse et le terme «coron» pour le quart de ton bémol. Nous avons dit précédemment que cette théorie est rejetée par la plupart des musiciens

iraniens d'aujourd'hui qui ont décidé de l'ignorer. Cela provoque tout de même une césure au sein de la communauté musicale en Iran. La première personne à prôner une théorie différente sur les intervalles iraniens après *Vaziri* fut le docteur *Mehdi Barkeshli*, un physicien, qui a écrit l'introduction du *Radif* de *Mirza Abdollah* rassemblé par *Musa Ma'rufi*. Il reprit les livres de *Farabi*, *Safieddin*, et suivit la trace de leurs travaux théoriques. Pour l'essentiel, *Barkeshli* pense que les échelles utilisées dans la musique iranienne ne sont pas tempérées, mais plus proche de l'intonation Pythagoricienne. Il mena plusieurs expériences avec un groupe de chanteurs qui chantaient dans différents *dastgahs*, et en déduisit que l'intervalle principal dans la musique iranienne est le même que celui de la musique pythagoricienne, l'intervalle fondamental étant le «limma» (90 cents) et le «comma» (24 cents).

Dans cette optique, le sori et le coron sont obtenus comme le résultat de combinaisons variables du limma (L) et du comma (C). Le docteur *Barkeshli* recommande donc une échelle de 22 tons qui utilise les intervalles suivants : L, L+C, L+L et L+L+C.

Le travail du Docteur *Barkeshli* est précieux, mais beaucoup de critiques ont montré plus tard certaines faiblesses. Nelly Caron et *Dariush Safvat*, dans leur livre de 1966 intitulé «*Iran : Les Traditions Musicales.*» mentionnent qu'il est peu fiable d'utiliser des chanteurs pour établir des intervalles. Ils utilisèrent eux-mêmes le réglage du Docteur *Safvat* sur son *setâr* pour chaque *dastgah* et inclurent dans ce livre un graphique de ces intervalles (pas l'échelle) pour chaque *dastgah*. Jean During, dans son livre de 1984 intitulé «*La Musique Iranienne : Tradition et Evolution.*» à son tour critique Caron et *Safvat* et leur reproche un manque de minutie et d'approfondissement. Il suggère une expérience à grande échelle, utilisant plusieurs grands maîtres de différents instruments (târ, santur, etc.) avec des tests de répétition afin de déterminer le taux de variabilité au niveau des intervalles.

Le docteur *Barkeshli* et *Vaziri* ont commis la même erreur, à savoir qu'ils partaient tous les deux d'une théorie déjà définie ; le premier avec l'échelle de Pythagore et le second avec l'échelle tempérée occidentale. En fait, la pratique de la musique iranienne est d'avantage variable, et ne peut être précisément définie comme l'auraient voulu les théoriciens. Une troisième école est représentée par le travail du Docteur *Hormoz Farhat* dans sa thèse de doctorat de 1965, qu'il publia en 1990 sous le titre de «*Le Concept du Dastgah dans la Musique Persane.*» Il avance qu'il y a cinq intervalles distincts (intervalles flexibles) dans la musique persane :

1) Demi-ton ou seconde mineure (90 cents) ; 2) petite seconde neutre (135 cents) ; 3) grande seconde neutre (160 cents) ; 4) ton entier ou seconde majeure (204 cents) ; 5) ton élargi (270 cents).

A la vue de ces théories, beaucoup de musiciens suggèrent qu'il est inutile de définir une échelle basée sur l'octave concernant la musique persane, et proposent que la notation et la théorie soient basées sur le tétracorde, ce qui se rapprocherait le plus de la théorie des intervalles flexibles proposés ci-dessus.

Pour conclure, nous dirons que les théoriciens et les praticiens de la musique persane aujourd'hui considèrent le travail de *Vaziri* uniquement sous le biais historique. Sa contribution n'affecte en aucun cas la pratique du *Radif* à l'heure actuelle. Toutefois, le sori et le coron, qui désignent les intervalles microtonaux dans la musique iranienne, ne représentent pas un quart de ton dans l'usage courant. La musique persane utilise un système modal qui fournit un jeu de structure où les modes fusionnent. La maîtrise de l'art de ces combinaisons est l'un des aspects les plus importants dans la musique iranienne. Lorsque deux modes différents entourent un même tétracorde, celui-ci doit être utilisé comme un pont qui permet de moduler d'un mode à l'autre. La structure modale de chaque *dastgâh* et *âvâz* résulte de la conjugaison de plusieurs modes rangés et ordonnés. Bien que ces combinaisons soient ordonnées à la manière traditionnelle, elles ne sont ni enseignées ni définies grâce à une terminologie modale ; mais par leurs mélodies spécifiques (*gusheh-s*) qui présentent chaque étape de la progression modale. Voici les partitions de toutes les structures modales et la relation des *dastgâh-s* et des *âvâz-s* dans le *radif*.

AFSHARI

The image displays the musical notation for the AFSHARI mode, a traditional Persian musical structure. It consists of four staves, each containing a sequence of notes and rests, representing the progression of the mode. The notation is written in a style that combines Western musical notation (staves and clefs) with Persian musical notation (sori and coron). The notes are arranged in a way that shows the relationship between the different modes and the progression of the mode. The staves are numbered 1, 2, 3, and 4 on the right side.

NAVA

1
2
3
4
5
6
7
8
9

Les notes noires sont inactives. / The black notes are inactive.

SEGAH

1
2
3
4
5
6
7
8

Les notes noires sont inactives. / The black notes are inactive.

دستگاه نوا	Mode *	1 - Dastgâh-e navâ - 28' 59"
۱ چهار مضراب	1 & 2	2 - Chahâr-mezrâb
۲ درآمد اول	1	3 - Darâmad-e avval
۳ درآمد دوم	1 & 2	4 - Darâmad-e dovvom
۴ کرشمه	1 & 2	5 - Kereshmeh
۵ گردونه	1 & 2	6 - Gardunieh
۶ نغمه	1 & 2	7 - Naghmeh
۷ بیات راجه	1	8 - Bayât-e Râjeh
۸ حزین	2 & 1	9 - Hazin
۹ عشاق	1	10 - 'Oshshâq
۱۰ نهفت	2	11 - Nahoft
۱۱ گوشت	4 & 3	12 - Gavesht
۱۲ عشیران	3 & 4	13 - 'Ashirân
۱۳ نیشابورک	3, 2, 5 & 6	14 - Neyshaburak
۱۴ مجلسی	5, 2 & 3	15 - Majosli
۱۵ خجسته	3, 5 & 6	16 - Khojasteh
۱۶ ملک حسین	6 & 5	17 - Malek Hoseyn
۱۷ حسین	6 & 5	18 - Hoseyn

Volume III - 21

۱۸ یوسلیک	7 & 5	19 - Busalik
۱۹ تیریز	7 & 8	20 - Neyriz
۲۰ رنگ نستاری	7, 9, 8 5 & 1	21 - Reng-e Nastâri
۲۱ رنگ نوا	1, 2, 5 & 6	22 - Reng-e Navâ
دستگاه سه گاه		23 - Dastgâh-e segâh - 21' 51"
۱ چهار مضراب	1, 2, & 4	24 - Chahâr-mezrâb
۲ درآمد	2 & 1	25 - Darâmad
۳ نغمه	2	26 - Naghmeh
۴ کرشمه	2	27 - Kereshmeh
۵ کرشمه با مویه	2	28 - Kereshmeh bâ Muye
۶ زنگ شتر	1, 2 & 6	29 - Zang-e shotor
۷ زابل	2	30 - Zâbol
۸ بسته نگار	2	31 - Basteh-negâr
۹ مویه	2 & 1	32 - Muye
۱۰ مخالف	4, 3 & 5	33 - Mokhâlef
۱۱ حاجی حسنی	4 & 5	34 - Hâji Hasani
۱۲ بسته نگار	3, 4 & 5	35 - Basteh-negâr
۱۳ مغلوب	6	36 - Maghlub
۱۴ نغمه	4 & 5	37 - Naghmeh
۱۵ حزین	4 & 2	38 - Hazin
۱۶ مویه	2 & 1	39 - Muye
۱۷ رهاب	6, 7 & 8	40 - Rahâb
۱۸ مسیحی	7	41 - Masihi
۱۹ شاه خنایی	6 & 8	42 - Shâh Khatâi
۲۰ تخت طاقدیس	7, 8 & 6	43 - Takht-e Tâqdis
۲۱ رنگ دلگشا	6, 7, 4, 3, 2 & 1	44 - Reng-e Delgoshâ
آواز افشاری		45 - Âvâz-e afshâri - 7' 59"
۱ درآمد	2, 3 & 1	46 - Darâmad
۲ بسته نگار	2, 3 & 1	47 - Basteh-negâr
۳ عراق	4, 3, (2 & 1)	48 - 'Arâq"va Forud"
۴ قرایی	3 & 1	49 - Qarâi

*La partie du système modal sur laquelle le "gusheh" est basé.

*The part of modal system in wich the "gusheh" is based.

Les rythmes, plus encore que les structures modales, font partie des structures essentielles de la musique iranienne. Dans le passé surtout, ils donnaient à cet art, de façon plus formelle que le système modal, son visage spécifique et absolu au point qu'*Ishâq al-Mawsillî* allait jusqu'à tolérer des entorses aux principes des *dastâgh-s* mais jamais à celui du rythme. Ces rythmes paraissent même être de souche plus proprement arabe qu'iranienne. Si l'on tient compte de leurs dérivés et de leurs adaptations, leur nombre peut atteindre 300, selon les chroniques. Pour saisir le rôle spécifique du rythme (*Iqâ*), il suffit de savoir qu'il sert de support métrique à la mélodie, de même que le mètre prosodique soutient la parole. Les rythmes comme les intervalles musicaux sont en fait des marqueurs culturels.

Si un indien, un arabe et un européen écoutent par exemple le bruit du train sur le rail, chacun d'eux organise ce son d'une autre manière. Les poèmes de l'un sont réguliers et il organise les sons selon cet ordre mental, par exemple en 2/4. Si c'est un iranien, il les organisera en 6/8. En fait, le rythme doit s'accorder avec le rythme de la culture, et quand il l'est, il s'accorde avec tous les autres rythmes des arts, de l'architecture et de la vie en général. Pour un iranien, la musique s'accorde avec la poésie, or elle n'est pas régulière, elle n'est pas réductible en 2/4, en 6/8. En d'autres termes, si un musicien iranien joue une pièce avec un métronome, il sort totalement de la tradition.

Les formes musicales de la musique traditionnelle sont le *pishdaramad*, ouverture ou introduction sur un rythme assez lent. Ensuite, le *bâhide-Nâvâzi* qui est une improvisation instrumentale non rythmique basée sur les *gushe-s* du *radif*. Le *Tasnif* est une chanson, une composition sur des rythmes très variés, née de la rencontre du poète et des musiciens. Le *Chahar-mezrab* est une improvisation rythmique d'un instrument accompagné par la percussion. Le *Zarbi* est un chant joyeux, une mise en musique de poèmes par le chanteur ou la chanteuse, accompagnée par un instrument mélodique et par la percussion. Le *Avaz* est une improvisation vocale sur les poèmes, généralement non rythmée, accompagnée par un instrument sous forme de répliques. Enfin, le *Reng* est une œuvre destinée à la danse. C'est une pièce joyeuse et assez rapide interprétée par les musiciens et éventuellement par une danseuse. Dans la technique vocale, il est bon d'introduire la technique du *Tahrîr*, tremblement glottal que l'on peut comparer au *Jodl* des Alpes.

Voici le programme de la soirée de concert du 16 septembre 1995 à Los Angeles en Californie, où la communauté iranienne est très active.

Dastgah-e Segah

Avaz (vocal) : *Shahrokh Gharib*

Târ : *Morteza Yadollahi*

Târ : Behzad Abolahrar
Setâr : Mohammad Reza Gharib
Tombak (Zarb) & Daf : Nasrullah Fakhar
Tombak : Shahraam Lame'
Musique : Mohammad Reza Gharib
Paroles : Mohammad Hafiz, M. Gharib

Première partie : *Segah*. 20h00

1. Improvisation au *Tombak* (20h15)
2. *Tasnif & Pishdaramad* : *Ala Ya Ayoha Saghee* (20h21)
3. *Chahar-Mezrab Segah* : Pièce instrumentale rythmique (20h30)
4. *Dara'amad Segah* : ouverture improvisée non rythmique (20h35)
5. *Avaz-e Segah* : partie vocale non rythmique (20h40)
6. *Avaz-e Zabol* : partie vocale non rythmique dans *Zabol* (20h43)
7. *Tasnif* : *Agar Ahn Tork*, chanson de fin de première partie (20h47)
8. *Reng* : fin instrumentale rythmique. (20h52)

Entracte : 21h

Seconde partie : *Mokhalif-e Segah*

9. *Chahar-mezrab* : *Mokhalif-e Segah*, pièce instrumentale rythmique dans *Mokhalif* (21h15)
10. *Dara'amad-e Mokhalif* : (21h20)
11. *Avaz-e Mokhalif & Chahar-mezrab* : pièce vocale non rythmique accompagnée par une pièce instrumentale rythmique rapide (21h35)
12. *Masnavi Mokhalif* : (21h32)
13. *Chahar-mezrab Mokhalif* : (21h37)
14. *Tasnif-e Farda* : chanson (21h41)
15. *Tasnif-e Ba'azgoo* : chanson (21h45)
16. *Reng Mokhalif* : fin à 21h52

Mohammad Hafiz (1335-1390) est le poète iranien le plus respecté parmi ceux qui parlent le *Farsi* (*Le Fars* ou *Farsistan* est une ancienne province d'Iran, riveraine du golfe persique. C'est le pays d'origine des Perses). Enfant prodige, il mémorisa les 6.666 versets du Coran. Son travail est encore aujourd'hui le sujet de nombreuses controverses. *Hafiz* a écrit les plus beaux versets jamais écrits en *Farsi*. Sa collection de poésie, environ 300 poèmes, peut être comparée à ceux des autres grands poètes

iraniens comme *Rumi*, *Ferdowsi*, et *Nezami*, avec des dizaines de milliers de lignes de poésie, mais la perfection dans son œuvre relativement minime fait de lui le meilleur de tous. Il existe un énorme corpus de poésie classique, du IX^e siècle à nos jours, à la disposition des chanteurs et des chanteuses. C'est grâce à la grande littérature de ce monde et à l'éternelle intensité du chanteur iranien que ces poèmes prennent vie. La plupart de ces poèmes sont rythmiquement libres et sont généralement interprétés dans le contexte d'une suite de *gushe-s* du *Radif*. Bien que la poésie classique soit utilisée depuis moins de mille ans et que la codification du *radif* soit moderne (XIX^e siècle), les formes musicales semblent dater de la Perse classique.

2.2.5. Instruments

Les instruments utilisés dans la musique traditionnelle savante sont des luths à manche long et à 4 rangs de cordes (*târ* et *setâr*), une vièle à pique (*kamancheh*), une flûte oblique (*ney*) et des instruments traditionnels de l'islam comme le *Kanoun*, cythare psaltérion, un tambour calice appelé *Zarb* et le *Sintour*, sorte de cithare à cordes frappées.

Dans la musique populaire, à un certain nombre d'instruments cités plus haut s'ajoutent de nombreux instruments régionaux ou de circonstances, comme le luth à manche long des Kurdes, des Azerbaïdjanais et des Turkmènes (*tanbûr*, *sâr*, *dotâr*), la grosse caisse (*dohol*) et les hautbois des fêtes et des mariages (*sornâ*), une double clarinette (*duzélé* ou *zimaré*), une cornemuse (*ney-anbur*), une trompette (*karna*) et des crotales (*zeng*).

Mais le *târ* reste le prince des instruments dans la musique iranienne. Le *târ* est un instrument à cordes pincées, de la famille du luth (*°ud*) symbolisant aussi bien la musique savante ancienne et moderne. Littéralement «baguette» ou «bâton flexible», le *°ud* remonte à une haute antiquité et dériverait de l'arc musical. *Ibrahim al-Mawsillî* (743-806) était lui-même un merveilleux joueur de *°ud*. Le *radif* le plus utilisé, celui de *Mirzâ Abdollah*, a été écrit pour le *setâr*. Le *setâr* est constitué d'une petite caisse de résonance en forme de poire et d'un long manche. Ce manche porte 25 ligatures en boyau, il est percé à son extrémité par quatre petites chevilles. Bien que de forme variable, la caisse du *setâr* doit être assez petite pour être tenue d'une main et la longueur du manche est telle que la corde résonante ne mesure jamais plus de 67 centimètres. La caisse et la table sont en bois de mûrier, le manche en noyer et les chevilles en noyer ou en buis. De part son poids léger (environ 350 grammes), sa sonorité riche et délicate et son volume très confidentiel, le *setâr* est l'instrument et le compagnon privilégié des érudits et des mélomanes qui le pratiquent plutôt pour eux-mêmes que pour le public. Le mot *setâr* signifie «trois cordes» mais aujourd'hui le

setâr en possède quatre. Une quatrième corde a été placée entre la deuxième et la troisième du *setâr* de jadis, elle est en quelque sorte une corde sympathique qui double la troisième à l'octave aiguë, son rôle étant d'enrichir le son des autres cordes, elle n'est pas jouée seule. On attribue cette innovation à *Moshtaq Ali Shah* à la fin du siècle précédent. Le luth à manche long est très apprécié et très répandu en Asie Centrale sous des formes et tailles diverses, mais ce qui conserve une place particulière au *setâr*, c'est sa technique spécifique et unique dans la musique savante persane. Il est joué par diverses combinaisons de mouvements de l'index vers le haut et le bas, une sorte de roulement de l'extrémité de l'index : l'ongle et la peau touchant une ou plusieurs cordes, mettant en relief la corde sur laquelle la mélodie est jouée, en l'enveloppant avec les autres cordes, tantôt frôlant la corde d'à côté et tantôt pinçant la corde grave (bourdon) comme le battement d'un rythme irrégulier. L'étendue du *setâr* est de plus de deux octaves et demie.

Le *târ* possède six cordes et se joue avec un plectre en laiton. Sa caisse est double en forme de cœur recouverte d'une peau très fine. Les cordes s'accordent de quarte en quarte et les frets sur le manche sont mobiles. L'étendue du manche est d'environ deux octaves et demie comme le *setâr*, ce qui est plus ou moins l'étendue de la voix humaine.

2.3. Esthétique musicale et culturelle

2.3.1. Pensée et culture

La pratique d'un instrument dans la musique persane développe l'expression intérieure du musicien, l'instrument devient le vecteur de ses émotions. Le *târ* n'est pas une caisse de résonance qui vibre ; c'est le milieu culturel, naturel et transcendant dans lequel le musicien évolue qui se dévoile. Il ne suffit pas de savoir jouer de l'instrument, il faut trouver les sonorités, le timbre qui va faire «un» avec la Nature. De même que le toucher et le style sont une garantie de la tradition, les intervalles doivent être retrouvés et façonnés pour chaque mélodie. Il faut aussi que les sons se meuvent d'une certaine façon ; en règle générale la mélodie suit un mouvement vers le haut, symbolisant la transcendance humaine. Dans les musiques considérées comme non traditionnelles, les mouvements vont vers le bas.

L'ornementation est aussi un élément capital de l'esthétique persane qui renvoie à une forme de pensée paradoxale où le détail est plus important que l'ensemble. La musique est ainsi une science d'initié qui est précisément l'objet de la transmission traditionnelle dans le sens d'oral. Cette beauté recherchée grâce à l'ornementation est partie intégrante de la structure, tout comme les rosaces et les rosalies sur les colonnes des mosquées ; la colonne est belle et en même temps elle soutient l'édifice. La musique renvoie ainsi à tous les autres arts et à l'ensemble de la culture.

Nous pourrions même dire que la musique est considérée ici comme culture, et non pas seulement comme partie de celle-ci. L'interprète doit donc posséder une culture correcte ainsi qu'un maître correct. S'il retient par cœur tous les ornements ainsi que le répertoire modèle dans le milieu juste, il a déjà accompli une grande partie de son travail. Mais, s'il s'appuie uniquement sur la technique, sur le sens du rythme ou sur la virtuosité, sa musique sera faible et considérée comme vulgaire (*mobtazal*). Il doit y avoir une pensée et une culture juste, dans le sens d'authentique (*asil*). L'imitation et le répétitif ne sont pas admis et le musicien traditionnel devra innover, créer et inventer pour être reconnu. Nous sommes totalement d'accord lorsque Jean During écrit :

«Après avoir englobé la culture et le symbolique, la démarche traditionnelle se définit comme un mouvement vers une transcendance qui se dévoile dans l'expérience personnelle et qui est la garantie de l'authenticité. La faculté de création en est un des fruits, indissociables de certains états privilégiés. Mais ces états eux-mêmes sont authentifiés par des critères d'ordre éthique.»¹

2.3.2. Critères intérieurs, éthique, la musique comme mode de pensée

L'artiste doit dévoiler une expression personnelle, une émotion et dans le même temps sa musique doit apaiser l'esprit et engendrer l'équilibre. Pour ce faire, le musicien doit posséder la maîtrise totale de ses états émotionnels. Le but du musicien est de communiquer une émotion, de faire partager un état (*hâl*) en trouvant en lui-même les fondements de cette émotion. Mais ce vécu personnel doit être sublimer pour pouvoir communiquer lors de la performance et atteindre un maximum de personnes, sans outrepasser le seuil établi par les usages. L'artiste doit être une sorte de «canal» dans lequel s'écoulerait le meilleur de son essence ; il doit s'effacer pour être reconnu par le public : Le «un» (le musicien) se fond avec le «tout» (le public). L'expressivité, ou *tarz-e ejrâ* (manière de jouer), est liée aux valeurs morales et métaphysiques. Les maîtres anciens n'enseignaient pas à n'importe quel élève. Ils testaient en premier lieu le fond moral de l'élève et sa motivation profonde ; c'était le seul critère important à leurs yeux pour que la musique soit bonne pour eux, et pour les autres. Celui qui voulait donc étudier le *radif* s'engageait dans une voie longue et ardue. En même temps que son esprit se développe, qu'il acquiert une connaissance des autres arts, qu'il découvre des principes esthétiques ainsi que des systèmes intellectuels, l'élève suit une sorte d'ascèse qui le conduit vers la Connaissance (*'erfan*, mystique, gnose). L'étude de la musique devient ainsi un véritable engagement spirituel et mystique, que certains peuvent utiliser uniquement à des fins

¹ During (1994), pp. 92-93.

personnelles. Seul un très bon maître peut distinguer un menteur, un corrompu. Ces individus doivent être dénoncés, car la musique traditionnelle est sérieuse et une certaine rigueur doit régner afin de maintenir l'authenticité.

Cette musique possède des pensées et une réflexion très poussée et si l'on veut saisir la plus petite chose, il ne faut pas s'arrêter aux formes musicales, ni aux sentiments, encore moins à l'interprétation du *radif*, mais il faut connaître, ou plutôt reconnaître, ce langage si particulier. Certains intellectuels ou théoriciens étudiant les grands poètes iraniens se targuent de bien connaître la musique traditionnelle et de la comprendre. Mais ils écoutent avec leurs sentiments et sont incapables d'établir une communication. Il nous semblerait donc que l'essence de la tradition se trouve plus dans les domaines complexes tels que la sensibilité, l'intuition, le goût, l'expérience et bien sûr l'éthique et la métaphysique. Tout ceci nous ramène à une seule chose, à une unité qui tend vers le «haut» et qui est reliée au sacré. Le maître *Majid Kiâni* adhère à ce point de vue en disant :

«Si dans un domaine particulier on a compris la vérité, on dispose alors d'une pierre de touche qui vaut pour tout le reste : il n'y a pas de différence. Si l'on a compris la musique, si l'on a accédé à son essence (jowhar), on comprend toutes les musiques du monde. Bien sûr, on ne peut pas savoir dans quel mode particulier joue tel interprète, mais s'il est un charlatan, on le comprend facilement. Cela est possible à condition d'être arrivé à un certain point dans sa propre musique, sinon, non. Plus encore, si je comprends la musique, je dois être capable de comprendre l'architecture, la littérature, la peinture. Cela vaut pour tout le reste, car ce sont aussi des connaissances intellectuelles qui s'acquièrent par la même voie.»¹

2.3.3. Tradition musicale comme culture orale : glissement oral/écrit

La question essentielle qui se pose ici est de savoir si l'oralité est synonyme de traditionnel car l'usage de la notation divise les partisans d'une certaine modernité et les gardiens de la tradition. Les Persans ont eu très peu d'intérêt en ce qui concerne les notations. Les quelques fragments retrouvés servaient uniquement d'exemples. Concernant le solfège occidental, apparu au début du siècle, les musiciens actuels ne s'en servent pratiquement pas ; ils préfèrent apprendre par cœur que «note à note». Généralement une musique traditionnelle relève davantage de l'oralité que de l'écriture. Mais, en Iran, cette idée va plus loin car c'est l'ensemble de la société qui est liée à l'oralité (sauf dans le domaine religieux où les écrits sont vénérés). En effet, il n'y a pas que la musique qui soit de tradition orale, l'art des créateurs de tapis est généralement oral, ainsi que l'architecture traditionnelle. Ce type de pensée et

¹ Kiâni (1989), pp.54-55.

d'expression se retrouve aussi chez les musiciens d'Asie, car l'oralité génère un processus cognitif bien spécifique ; la pensée orale est unifiante, participative, synthétique, aurale alors que la pensée ou l'expression écrite est distantiatrice, réflexive, analytique, visuelle. En fait, le mode d'expression intellectuelle iranien par excellence est la narration d'une histoire concrète, avec une mise en scène et une situation bien spécifique.

Précisons tout de même que l'oralité n'est pas l'apanage des sociétés orales et que dans nos sociétés modernes, nous naissons tous dans un milieu oral et que l'écrit ne s'acquiert que par l'éducation. En Iran, l'oralité est en fait insérée dans un contexte culturel d'écriture, et les deux champs interfèrent souvent. Les caractéristiques du discours musical et du texte littéraire ou poétique montrent bien la limite de cette fusion. La musique produite dans un milieu oral est redondante, répétitive ; ce qui est impossible dans un poème ou un texte. Ensuite, la musique de tradition orale met en situation, en unissant le sujet et l'objet. La musique n'existe que par la performance qui unit le public et le musicien, dans un présent immédiat qui devient un moment unique et non renouvelable.

Dans la musique iranienne, chaque performance est une situation nouvelle où tout peut arriver. Vous avez alors une connaissance intuitive, au sens premier du terme, à savoir une perception immédiate de la vérité sans l'aide du raisonnement.

Parmi les autres particularités de l'oralité, il faut citer son sens concret allié à l'aspect unifiant cité plus haut. La pensée orale englobe le présent, le passé, le futur dans un temps unique et circulaire. Elle se focalise sur la situation, sur l'humain. C'est la raison pour laquelle la musique d'art persane, malgré sa sophistication et sa complexité, malgré l'existence d'anciens traités de musique très abstraits, ne se préoccupe pas de théorie et préfère privilégier la pratique, la technique instrumentale et vocale ainsi que la recherche des effets de l'expression. En dépit de toutes ces remarques, un glissement s'est opéré de l'oral vers l'écrit. La poésie n'est plus mémorisée comme le faisait les conteurs populaires ou les bardes. Le *radif* s'est matérialisé en un texte précis et concis et se transmet sur le même mode que la mémoire de l'écrit. Le changement a eu lieu, c'est sûr, mais malgré tout l'Iran a su conserver l'oralité de la transmission, et donc le caractère ancien de la tradition.

Le passage de l'oral à l'écrit a été lent, plusieurs phases se sont succédées (texte, typographie, enregistrement magnétique et vidéo) qui laissent planer un doute quant au devenir des traditions musicales. Quoiqu'il en soit, le religieux et le sacré, comme expériences individuelles ou collectives, sont toujours reliés à la tradition, et particulièrement dans l'islam où les pratiques religieuses et mystiques sont très souvent accompagnées de musique.

2.4.Fondements de la Tradition

2.4.1. Dimension mystique de la tradition.

2.4.1.1 Le *Hâl* et la tradition.

La principale fonction de la musique iranienne, et des arts islamiques en général, est de communiquer un mouvement qui transporte le sujet d'un état à un autre, et pour ce faire il est important d'agir sur les émotions et les représentations, de changer la nature des choses, d'obtenir une transmutation symbolique qui permettra de passer d'un plan à un autre. Ce processus est exprimé par le concept de *hâl* dans la musique iranienne, et par le concept de *tarab* dans le monde Arabe en général. Il est certes difficile de donner une définition générale du *hâl*, mais ce pourrait être, à un premier niveau, une modification momentanée de l'état de conscience, un passage de l'état normal à un autre état, mais il est important de souligner que ce changement est valorisateur et positif. Même s'il y a des divergences quant à la définition, tous s'accorderaient pour dire que ce qui est le plus significatif dans cette expérience c'est la cohabitation au même moment de l'essence de l'individu et de l'aspect universel de l'expérience. Selon Jean During, la structure même du *hâl* :

«[...] est une articulation entre la présence et l'absence, l'altérité et l'identité, la plénitude et le manque, l'obtention et la perte. Le Hâl est une modalité de l'instant ; on ne peut s'y maintenir ou le saisir, il vient et se retire sans cause apparente.»¹

C'est dans cet état que se dévoile durant un instant un «monde» : du fait de la concordance entre cosmologie et anthropologie², on emploie aussi le terme «monde» *âlam*, conjointement à celui de *hâl*. Dans le système théosophique et soufi, ce monde et l'expérience dans laquelle il se montre sont plus vrais et plus réels, les sens ou facultés qui l'appréhendent étant plus aiguisés. Le *hâl* n'est donc pas, de par son caractère fugitif et incontrôlable, réductible à une technique ni exprimable par les mots courants. Le *hâl* s'oppose donc au verbe (*qâl*), à toute détermination de son contenu, à toute appropriation et correspondrait, dans la philosophie taoïste au concept de vacuité, c'est à dire dans la définition de Deleuze et Guattari :

«Une individualité parfaite et qui ne manque de rien, bien qu'elle ne se confonde pas avec celle d'une chose ou d'un sujet. [...] Tout y est rapport de mouvement et repos entre molécules ou particules, pouvoir d'affecter ou d'être affecté.»³

¹ During (1994), p.162.

² Dans la gnose islamique, le monde est constitué de niveaux hiérarchiques dont l'accès est inséparable d'une expérience cognitive spécifique ; aux niveaux du monde correspondent les niveaux anthropologiques.

³ Deleuze et Guattari (1991), p.318.

Toutes ces caractéristiques font du *hâl* une expérience esthétique «pure», recherchée et attendue par tous les musiciens iraniens. D'ailleurs, en jargon d'initié, on dit que l'artiste «a du *hâl*» ou «joue avec *hâl*». Mais nous ne savons pas vraiment ce que cela veut dire, et nous constatons que généralement la question du *hâl* est présentée d'une manière schématique et idéale, sans grand rapport avec la réalité. Il nous semble important de dire qu'il est très difficile, voire impossible, de parler ou de décrire un état que l'on a jamais vécu et expérimenté. Toutefois, nous pouvons tenter d'énoncer les apports principaux du *hâl*. Tout d'abord, le *hâl* permet la fusion entre le musicien et la musique qu'il interprète et ouvre ainsi le chemin de la création. Le musicien est au mieux de sa forme et la pensée musicale peut se réaliser aisément. Certains ont recours à des adjuvants divers afin d'accentuer la réceptivité, mais il faut dire que nos jours cela est pratiquement sorti des usages. Il semblerait bien que le *hâl* trouve ses origines ailleurs. Les racines de ce concept sont à chercher dans le soufisme et la gnose. Il s'agissait fondamentalement d'atteindre des états de conscience supérieurs reliés à d'autres niveaux du monde. Selon H. Nasr, qui étudia l'influence du soufisme sur la musique traditionnelle persane :

«Faute de parvenir par les voies de l'ascèse ou de la discipline à la transformation spirituelle et l'abandon de leur état ordinaire, certains se sont tournés vers des moyens artificiels afin de s'oublier eux-mêmes pour un moment.»¹

Que le *hâl* soit naturel ou artificiel, il n'en conserve pas moins les contours d'une expérience sacrée. Et pour mieux saisir sa portée et sa fonction, il nous semble utile de remonter à sa source, dans le contexte archaïque des origines. Nous pouvons considérer que le musicien traditionnel urbain est le descendant du chanteur poète dans le milieu populaire ou tribal, et que ce dernier est le dépositaire du chaman dans les cultures archaïques. Il existe toujours des cultures en Asie où le chanteur poète est à la fois chaman et prêtre.² Certaines analogies se dégagent entre le musicien traditionnel et le chaman.

Un musicien «authentique» est censé entrer en contact avec une transcendance de type soit culturel, soit mystique et ceci grâce au *hâl*. Le musicien, s'il est inspiré, donne une forme sensible à ce qu'il sent et la communique au public. Les effets de la communication qu'établit le musicien ne sont pas sans analogie avec l'action du chaman : il unifie le groupe en établissant un mode affectif commun qui définira le

¹ Nasr (1972), p.230. H. Nasr trace ici un lien direct entre la pratique musicale et les pratiques mystiques. Plus loin, nous verrons que nous pouvons remonter plus loin que le soufisme, jusqu'aux pratiques chamanistes. Toutefois, le soufisme a exercé une grande influence sur la musique d'art, en particulier au XIX^e siècle où la mystique connut à nouveau les faveurs des hommes d'influence.

² Citons comme exemple les *bakhshi* turcomans, certains exorcistes baloutche et d'une manière générale les chantres soufis.

groupe lui-même. Il agit donc sur les liens horizontaux (rassemblement, convivialité, communication) et sur les liens verticaux en permettant au groupe d'accéder à une transcendance d'ordre culturel, affectif ou métaphysique. L'autre fonction sociale de l'artiste et du chaman est de prévoir ou de préparer l'avenir ; le musicien par son inspiration qui peut soit suivre les changements du groupe, soit les précéder. Le chaman opère de la même manière.

Dans la civilisation persane, l'autre, le non-musulman, est impur et il s'agit de préserver la «pureté» de la culture (*asil*). Quant au musicien, il doit se conformer aux exigences de pureté et être authentique dans son *hâl* ; sa moralité doit être irréprochable pour rester dans la tradition. Le musicien, comme le mystique ou le soufi, est souvent rejeté par ceux qui se réclament d'un certain islamisme, et dès lors, il se trouve marginalisé. Il se trouve que le chamanisme est relégué au même rang. L'exemple des chamades dardes du Karakoram (Nord du Pakistan) le prouve très clairement. Cette culture animiste communiquait avec l'au-delà par l'intermédiaire des *pari* (fées), êtres surnaturels qui vivaient dans la nature. Le chaman, être pur par excellence, entre en contact avec les fées et transmet des messages au groupe. L'islamisation a effacé les cultures animistes, et à présent, les *pari* communiquent sous forme de messages mélodiques qu'elle souffle à l'oreille du chaman. Dans le glissement d'une sphère religieuse archaïque à une autre plus moderne, le chamanisme aurait gagné une dimension éthique et plus proprement spirituelle. Cet axe vertical qui est le centre immobile du changement est aussi revendiqué par les dépositaires de la tradition musicale.

Cet axe vertical, cette prise directe avec le Divin est symbolisée grâce aux intervalles musicaux. Nous avons vu combien la classification et l'utilisation des intervalles et des gammes modales était une approche très personnelle. Mais, plus encore, si le musicien a un bon *hâl*, il aura une «vision» autre de l'enchaînement des intervalles. Autrement dit, le musicien trouvera, en fonction de son propre *hâl*, les intervalles correspondants. Chaque mode possède un *éthos* particulier, exprimé par le terme *hâlat*. Le *hâlat* de *Shur* est donné avant tout par ses intervalles.¹ Autrement dit, c'est d'abord par ses intervalles qu'il se nomme *Shur*. Ensuite seulement intervient le contour mélodique, et le musicien doit trouver l'intonation juste, le *hâlat* du mode. Dans ces conditions, les intervalles et les gammes modales apparaissent à la fois investis de valeurs symboliques en tant que vecteurs de l'émotion et des états intérieurs, et à la fois comme les éléments inaltérables d'un code immanent et consensuel. Leur pérennité vient sans doute du fait qu'ils se situent à la croisée de deux lignes ; l'une verticale (transcendante) et l'autre horizontale (communication).

¹ De bas en haut : 37, 37, 51, 37, 37 savarts, soit approximativement,, 4/4, 4/4, 3/4, 4/4, 4/4 de ton.

2.4.1.2 Musique de la mère et musique du père.

S'il y a des analogies évidentes entre musique et langue, il y a une langue qui n'a aucun équivalent, et qui est la langue maternelle. Il en est de même pour la religion ; même si les religions se fondent toutes sur la transcendance, chaque religion se distingue par l'expérience unique de chaque sujet. Le cas de la musique relève à la fois de la langue et de la religion ; la langue comme communication et la religion comme expérience affective.

Dans les sociétés traditionnelles, la musique «maternelle» a un statut particulier. Elle se transmet, en premier lieu, dans les berceuses. Cette transmission se fait oralement, naturellement. Et puis, en liant biologiquement le sujet à sa mère, la musique le relie à la société comme groupe ethnique. La musique maternelle est celle qu'on a «dans le sang», selon une expression souvent utilisée en Iran et ailleurs, comme si elle se transmettait dans le ventre de la mère ou encore par le lait maternel.¹

A cette «musique de la mère» s'oppose en complémentarité ce qu'on pourrait appeler la «musique du père» ; cette musique fait plutôt appel à la technique, à la réflexion, à la rationalisation et à la verbalisation. Cette musique appartient au domaine savant (musique d'art).

Pourtant nombreux sont ceux au Moyen-Orient qui pensent que leur musique en général, en tant que langue (maternelle), fondamentalement, ne s'apprend pas. Un musicien iranien pourra admettre qu'un occidental joue sa musique, mais ça ne sera toujours qu'une pâle imitation. Ce point de vue très contradictoire de prime abord est peut-être acceptable si l'on conçoit que pour un iranien musique «maternelle» équivaut à musique «traditionnelle». Et de toute façon, le musicien iranien dira, à la fin, que la musique la plus authentique (*asil*) au monde est l'iranienne. Ici, la foi rejoint l'authenticité de la pratique. L'artiste adhère totalement à sa musique natale, il a foi en son école et en ses maîtres. Car, si les religions proviennent de la même source, il n'en reste pas moins que celle qui est l'objet du croyant devient la meilleure. Il en est de même pour la musique, car si le musicien est convaincu que la musique qu'il pratique est la meilleure, sa pratique n'en sera qu'augmentée. Encore une fois, comme souvent en Iran, nous revenons à la mystique : seule la foi peut assurer la permanence et le renouvellement de la tradition spirituelle.

¹ Le rapport entre la religion et la mère qui se retrouve pour la musique est peut-être fondé sur l'antique conception zoroastrienne selon laquelle la femme incarnait le principe inné de la religion pure. Un des rythmes de base de la musique persane est appelé «lait maternel», *shir-e mâdar*.

2.4.2 Dimension religieuse de la tradition

2.4.2.1. Le modèle de l'Islam : le texte et ses interprétations.

Le répertoire qui fait autorité de nos jours est l'œuvre de *Mirza Abdollah*, qui établit le Texte qui fait autorité dans la «nouvelle» tradition. Ce texte, le *radif*, a été adapté et réécrit pour l'époque et aujourd'hui fait office de référence parmi tous les répertoires. Même s'il représente le modèle parfait, l'interprétation propre à chaque artiste est recommandée. Il peut même proposer d'autres versions car, pour les experts, la vulgate n'a pas été définitivement arrêtée : comme les Evangiles, il s'agit d'une version, mais il en existe d'autres toutes aussi authentiques. Les experts ont choisi ce *radif*-là car ils en possédaient une version intacte que beaucoup avaient apprise et transmise.¹ Le statut du *radif* comme Texte de référence coïncide donc seulement jusqu'à un certain point avec celui du Livre dans la tradition islamique.

Un autre point important est que depuis *Mirzâ Abdollâh*, personne n'est plus habilité à créer un nouveau *radif* ou même à y ajouter un *gushe*, comme si la révélation était close une fois pour toutes ; les musiciens s'appliquent dès lors à son herméneutique et à son interprétation. L'interprétation la plus stricte se nomme l'*ijtihad*, interprétation spirituelle du Coran qui assure la continuité dans le renouvellement. Il y a bien sûr une polémique entre les *Osuli* qui prônent le raisonnement analogique dans l'interprétation, et les *Akhbari* qui donnent la primauté à la tradition sur l'interprétation. Mais cette divergence n'est possible que parce qu'il n'y a plus de réelle autorité spirituelle, plus d'Imâm. En somme, il ne reste plus que deux possibilités : soit s'en tenir à une tradition figée, soit poursuivre la tradition à un niveau inférieur, c'est à dire celui de l'interprétation ou de l'herméneutique.

Pour H. Corbin, trois niveaux d'interprétation se distinguent : l'interprétation littérale (*tafsir*), philosophique (*ta'wîl*) et gnostique (*tafhim*).² Par l'intuition spirituelle, la tradition apparaît toujours comme une structure permettant la communication avec le sacré et le retour aux origines et au sens, afin de renouveler les possibilités créatrices. L'originalité de l'artiste vient donc de sa capacité de remonter aux principes (*osul*) et de faire parler le texte.

La conformité au Texte se fera donc soit par l'autorité religieuse soit par le peuple lui-même. A un autre niveau, la tradition peut donc s'élaborer à trois degrés hiérarchiques différents : par le peuple, par des représentants qualifiés ou par un seul expert en sciences religieuses, reconnu par tous ses pairs. On retrouve évidemment dans la culture musicale les deux catégories de la communauté religieuse : le

¹ Voir à ce sujet Nettl (1986), p.159. Une raison importante dans la canonisation de ce *radif* plutôt qu'un autre fut le fait que *N.A. Borumand* enregistra dans les années 1950 ce *radif* joué par *E. Qahramâni*, un *khalife* de *Mirzâ Abdollâh* et l'apprit par cœur avec lui. Cet enregistrement ne circula que dans les milieux professionnels ce qui contribua à son succès.

² Corbin (1964), p.23.

consensus général et le consensus des connaisseurs. Un musicien peut être validé soit par le maître, soit par un groupe de maîtres. Dans d'autres cas, c'est le public lui-même qui consacre le maître et sa musique. Les maîtres de musique sont en fait des créatifs qui réinterprètent le legs de la tradition en fonction de leur disposition et goût personnel.

Malgré sa souplesse, le système de l'interprétation des sources ne porte pas sur les grands axes de la foi et des pratiques religieuses. Le Livre, les piliers (*arkân*) et les dogmes demeurent intouchables. C'est en fait un cadre avec des limites très précises qu'il est impossible de franchir sous peine d'exclusion. H. Corbin explique ce pluralisme au sein du dogme :

«L'innovation brise la tradition. En revanche, il n'est point de tradition sans une perpétuelle rénovation, et l'idée de rénovation, de renaissance est concomitante à l'idée de tradition. L'herméneutique spirituelle est la source d'une perpétuelle rénovation, mais l'idée de rénovation diffère de celle d'innovation, laquelle sous-entend [...] une rupture ou un coup de force.»¹

La communauté des musiciens est aussi divisée quant à la possibilité de créer un nouveau Texte : les uns se réfèrent uniquement au répertoire traditionnel, les autres le préservent en marge des nouvelles formes ; d'autres enfin n'hésitent pas à le changer ou même à lui tourner le dos. Mais le problème actuel le plus grave, au dire de plusieurs musiciens, est qu'il n'y a plus d'autorité, c'est à dire de maître(s) à la fois reconnu(s) par le public et considéré(s) comme parfait(s) pour tous les connaisseurs, et supérieur(s) aux autres sur tous les plans. De ce fait, la transmission de maître à élève, élément fondamental de la tradition, tend à disparaître au profit de l'autodidactisme ou de l'étude livresque superficielle.

2.4.2.2. Transmission de maître à élève : phénoménologie

Après avoir approché la notion de tradition sous divers angles, voyons à présent celui du sujet. Il n'y a pas de Tradition sans un acte conscient et délibéré de transmission et de réception. Le sujet reçoit un don et doit l'assumer, c'est à dire qu'un lien se forme entre celui qui donne et celui qui reçoit. Le dépositaire ou celui qui donne est appelé maître ; celui qui reçoit est appelé disciple. Ce don ne peut être rendu, car le maître le possède déjà. Le disciple ne peut donc offrir que sa gratitude démontrée par la réalisation intégrale et la reconnaissance du don qui lui est offert. Le lien entre maître et disciple est donc toujours un lien moral de personne à personne.

Le terme «maître» est ici employé sous une forme relative. Car si la fonction existe

¹ Corbin (1971), p.262.

bien, ce que le maître donne n'est pas à lui, chacun ayant été formé par quelqu'un d'autre. En d'autres termes, le contenu de la Tradition est toujours transcendant à son dépositaire, et en définitive, les maîtres sont aussi des élèves. De même pour l'objet de transmission (le *radif*), il ne s'agit pas de préserver le répertoire ou le Texte, mais de faire vivre la musique par de nouveaux témoins. Selon Jean During : «*La vérité de la Tradition ce n'est pas que le maître passe le flambeau au disciple, c'est qu'il allume le flambeau du disciple.*»¹

Au sens le plus fort, la Tradition est bien la transmission (*traditio*) au sein d'une relation entre deux personnes, entre un maître et un élève. Cette relation de maître à élève est fondamentale, car comme le dit un *hadith* : «Celui qui n'a pas de maître a Satan pour maître». Il *faut* donc un maître. L'autre aspect de cette relation est de développer les qualités potentielles, et donc divines de l'élève. Bien sûr, les traditions peuvent se perpétuer par imprégnation du milieu et de la famille. Mais, selon les soufis et les gnostiques, la conformité à la Loi religieuse (*shar*) n'est que le niveau élémentaire de la connaissance, au-delà duquel s'ouvrent la Voie (*tariqa*) et la Connaissance (*ma'rifa*), et finalement la Vérité (*haqiqa*), tandis que le premier niveau donne seulement accès au salut. Autrement dit, le sens caché, les subtilités et les modalités d'application des Lois et des enseignements écrits relèvent uniquement de la transmission initiatique. Cette vision gnostique est partagée par les grands maîtres de musique et par tous les détenteurs des traditions artistiques. Cette initiation préserve un sens, une vérité, une valeur qui quelquefois apparaît comme simpliste (une image, un chant...).

Être traditionnel c'est se rattacher à un enseignement, et donc suivre un maître durant un certain temps. Ce n'est pas seulement de l'imitation, c'est aussi choisir son maître (et inversement) pour ses critères intérieurs qui vont correspondre à ceux de l'élève. Mais l'apprentissage oral auprès d'un maître est aussi celui de l'obéissance et de l'humilité ; il faut posséder de grandes vertus pour se sentir libre tout en obéissant en silence. Le respect du maître est donc une condition *sine qua non* de la préservation du patrimoine. Un trait très ancien chez les Perses fait que la gratitude était la plus haute des vertus, et l'impudence le trait le plus détestable. Cette qualité est une des articulations essentielles de la transmission régulière de la tradition. En revanche, une fois que le maître estime que l'élève est prêt, il le renvoie et le dégage ainsi de son emprise afin qu'il s'assume tout seul et développe ses propres possibilités. Ce quelque chose qui se transmet nous apparaît donc être de l'ordre de *l'être* et non de *l'avoir*. L'absence d'objet de transmission (écrits ou partitions) implique une profonde relation de personne à personne. «Ce qui se perpétue dans la Tradition n'est pas un objet de savoir, mais un *sujet connaissant*».²

¹ During (1994), p.345.

² During (1994), p.352.

Mais lorsque le modèle que constitue la relation maître et disciple est confrontée à des réalités différentes, nous voyons apparaître des comportements et des attitudes qui mettent en péril la Tradition. Le premier des modernes, en Iran, est *A.N. Vaziri* (1887-1978) qui fut l'un des agents de la rupture avec la tradition. Tout d'abord, il n'eut pas de maître car il passa sa jeunesse en Europe dans les conservatoires français et allemands. Soutenu par le régime, moderne et anti-traditionnel, il reçoit la direction d'un conservatoire reproduisant le modèle occidental. En dehors d'une part d'héritage culturel national, il ne reçut rien et ne transmet rien, et c'est en cela sans doute qu'il sortit de la tradition. Un demi-siècle après lui, certains disent encore qu'il causa un dommage irréparable à la musique traditionnelle. Mais, nous semble-t-il, le choc avec l'Occident ne pouvait être évité ; ce qui est fort regrettable, c'est l'utilisation qu'en fit *Vaziri*. Pourtant il fut un précurseur, car bien plus tard, d'autres musiciens adopteront une démarche en bien des points similaires.

Il nous semblait intéressant, pour conclure sur ce point, de voir comment réagit une des figures les plus traditionnelles aujourd'hui en Iran, *Majid Kiâni* (né en 1941). Ce musicien, maître de *Zia Mirabdolbaghi* avec qui nous avons eu un entretien, opte pour une position intermédiaire. Il réfléchit sur la culture occidentale afin de mettre la sienne en miroir et mieux définir sa position. Il est partisan d'une formation éthique et d'une transmission non verbale. Il explique qu'il est inutile de parler pour expliquer l'enseignement musical, alors qu'en Occident, tout est expliqué. Mais, il déplore l'attitude insolente des élèves d'aujourd'hui qui posent des questions sans fondements, et surtout qui manquent de la chose la plus importante pour lui : la quête, la foi et la passion.

DYNAMIQUES D'IMPROVISATION DANS LA MUSIQUE IRANIENNE ET DANS LE JAZZ

3.1. Notion d'improvisation et contexte socioculturel

3.1.1 L'improvisation comme fait de société

Le pouvoir du discours implique la hiérarchie des fonctions. Aujourd'hui, les musiciens sont engagés dans une situation sociale où il faut absolument aboutir à une production : la chose non productive par excellence, la création, peut être difficilement partagée. Il est assez difficile, de nos jours, de trouver des partenaires de travail musical sans objectif final de production. En pulvérisant les hiérarchies, en faisant bouger les fonctions, l'improvisation apparaît comme utopique au sens fort, toujours en déplacement. Même si nous pensons que l'essor de l'improvisation reste liée à notre époque, sa portée sociale n'en reste pas moins explosive, et constitue une sorte de garantie collective contre le statisme des académies de toutes sortes. Au point de vue personnel, l'improvisation est une sorte de clandestinité, de résistance et de révolte contre l'ordre établi. Mais, cette proposition vaut pour la musique européenne, et il nous faut replacer l'improvisation dans la société iranienne afin de voir si elle joue le même rôle.

Avant tout, l'improvisation se présente comme la manifestation d'une individualité dans un contexte collectif qui pose la question de la relation entre l'individu et le groupe. Dans la musique traditionnelle iranienne, et de façon plus générale dans les milieux traditionnels, chaque système reflète l'identité d'un groupe, d'une culture et acquiert une valeur d'emblème. Ainsi au cours d'une performance improvisée, l'interprète peut aller au-delà des limites de fluctuations admises, de sorte que le public ne retrouve plus les signes de son identité culturelle. Le champ privilégié de ce processus est l'improvisation, car là seulement le musicien peut modifier son attitude, en fonction des réactions du public. Dans les cas de la composition (orale ou écrite), ceci ne peut pas se passer, car le processus est différé et l'exécution peut se passer de la présence du compositeur. Au-delà de la cohérence du système, l'improvisation doit s'envisager sous l'angle de la réceptibilité de l'information qu'il contient. Nous avons vu que l'improvisation, base du système musical iranien, suit des règles et une codification très strictes et un écart trop important brouillerait le processus d'identification. Plus encore, dans le répertoire traditionnel, c'est l'autorité du maître qui est la condition principale de l'introduction de nouveaux matériaux selon des conditions qui sont l'approbation des autres maîtres, la transmission aux élèves et l'originalité personnelle. Seul le maître est habilité à valider une nouveauté, et ensuite à la répandre grâce à son audience auprès du public et de ses élèves.

Il semble que l'improvisation, par sa nature, se développe mieux dans des conditions peu contraignantes et s'adapte mal des instances où la musique est pourvue d'un caractère fonctionnel ou conventionnel. La raison est que les codifications rituelles, officielles ou académiques ont leurs propres systèmes

musicaux qui laissent peu de place à l'improvisation. Mais il y a des cas où le système socio-culturel et la liberté musicale se voient étroitement liés comme dans les rites de transe ou de possession.¹ D'une manière générale les contraintes externes ne favorisent pas l'improvisation, c'est à dire que le relâchement des contraintes sociales et psychologiques favorise le processus de l'improvisation. On le constate dans beaucoup de pratiques cathartiques, dans le jazz ainsi que dans les musiques soufies.

Dans le jazz, basé pour une large part sur l'improvisation, l'aspect social a joué un rôle très important. En effet, le jazz a toujours été une manière "sociale" de jouer, une occasion d'être ensemble, de se libérer, de s'exprimer totalement. Jusqu'à la révolution be-bop, le jazz était dans un cadre musical étroit ; harmoniquement, rythmiquement et formellement, cela n'allait pas très loin. De la polyphonie spontanée des premières assemblées chantant le *gospel* subsistent les divertissements de la *swing era*, quasiment tous écrits, où l'improvisation est reléguée en chorus, qui vont se fixer peu à peu. Bien sûr, dans la musique noire américaine le blues resurgit toujours là où l'on s'y attend le moins. On l'entend dans le *koko* du Duke (1940) et chez quelques solistes des grands orchestres qui ne sonne pas tous comme Benny Goodman : Lester Young et Billie Holiday chez Count Basie, ou Charlie Parker chez Jay McShann. De la musique du ghetto pourtant ne reste qu'un art "parfait" de distraction, reconnu comme tel par l'ensemble de la société américaine, et qui constituera le premier signe de re-connaissance véritable du jazz par la culture occidentale : le *mainstream* ou *middle jazz*. A la fin des années 30, toute une génération de jeunes musiciens décide de faire éclater les canevas traditionnels de l'improvisation : Charlie Christian, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonius Monk, Kenny Clarke, Max Roach sont devenus à la fois des maîtres et des modèles souvent indépassables. C'est à partir de 1943, au cabaret Minton's Playhouse de New York que va s'élaborer le be-bop qui innove sur trois plans. Rythmique d'abord : le batteur et le bassiste acquièrent une plus grande autonomie. Harmonique ensuite : les thèmes sont souvent renouvelés par une utilisation constante des accords de passage et le recours à des accords inhabituels. Mélodique enfin : la phrase se plie à un chromatisme systématique ou utilise des intervalles plus étendus. Cette complexité croissante du langage a pour signification première que l'improvisation avec les *beboppers* devient revendicative : revendication d'identité dans le sens où ils transforment tellement les standards qu'on les prend pour leurs thèmes. Revendication de liberté portée par l'expressivité des solistes. Revendication enfin de société avec une marginalisation assumée.

¹ Au Baloutchistan, les rites de transe associent l'improvisation et le déroulement de la cérémonie : la nature de la musique permet des innovations ou des adaptations improvisées qui correspondent en général à un accroissement de l'impact expressif.

Mais cette révolution, en migrant de l'est à l'ouest, de New York à Los Angeles, se diluera vite dans les douceurs du nouveau style justement nommé *cool*. Gerry Mulligan et Chet Baker signeront l'épuisement de l'énergie improvisatrice. Il y a bien au milieu des années cinquante une reconquête de la sonorité perdue. Art Blakey, Max Roach et Horace Silver essaieront de retrouver les cris, les vocalisations, l'expressivité extrême, la sonorité violente qu'une sophistication extrême du langage post-bop avait gommé. Cette violence signe le point de non-retour qui rend nécessaire le saut du *free-jazz*. Au milieu des années 60, l'exceptionnelle liberté de mouvements que la musique acquiert avec le *free-jazz* dépasse les origines strictement noires américaines. En se voulant libre, le jazz ouvre toutes les musiques. Cette volonté de liberté se comprend, bien sûr, en référence au be-bop, mais au-delà ce mouvement autant politique que musical se lit comme un refus des principes et des conventions de l'ordre établi. La revendication d'improvisation, formulée par un Albert Ayler qui déclarait vouloir retrouver la façon de faire de la musique des premiers jazzmen de la Nouvelle-Orléans, portait plus sur des aspirations libertaires que sur un nouveau style, voire un nouveau langage. Le message essentiel du *free-jazz* est en fait la nécessité de jouer sa propre musique. Nous sommes en droit, dès lors de s'interroger sur le statut ou la position des musiciens qui assument cette responsabilité, car il s'agit d'une position particulière qui ne peut être celle de n'importe quel participant.

3.1.2 Statut de l'improvisateur : honte ou prestige.

3.1.2.1 Point de vue de la société

Le statut de l'improvisateur peut être évalué par rapport à une hiérarchie professionnelle ou sociale. Il semble vrai-semblable que le fait d'improviser soit le signe d'une compétence musicale ou d'une certaine autorité et valorise la position d'un individu au sein de la société. Mais en occident où le degré d'imprévisibilité et de hasard est très faible et mal accepté, l'improvisateur a souvent été considéré comme marginal et donc exclu de la société.

A preuve, tous les acteurs de la révolution be-bop (Charlie Christian, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonius Monk, Kenny Klarke, Max Roach) furent exclus et considérés comme fous à l'époque. Rejetant la fonction de la musique de jazz officielle (divertissante) et jouant pour eux-mêmes, ils n'étaient plus "utiles" au sens social. Il aura fallu un certain temps avant ce changement radical et nécessaire soit accepté et que ces musiciens soient reconnus comme des maîtres du jazz. En revanche, John Coltrane et Ornette Coleman, les deux principaux créateurs du *Free-jazz*, furent acceptés et très vite considérés par le public et par leurs pères comme des maîtres incontestables. D'ailleurs, cette nouvelle façon de jouer ne tarda pas à

atteindre l'Europe ; le premier enregistrement d'Ornette Coleman, *Free Jazz*, date de 1960 et le premier enregistrement de "jazz libre" en France date de 1966 : *Free Jazz* avec François Tusques, Bernard Vitet, Michel Portal, Charles Saudrais et Beb Guerin. D'une manière générale, les improvisateurs en Occident sont dévalorisés ou bien ils font partie, comme nous l'avons vu, du cercle de la musique savante et ici l'activité improvisatrice est érigée en trait de génie. Les faits d'improvisation doivent être mis en parallèle avec la hiérarchie des rôles musicaux et sociaux. Les plans peuvent coïncider, le fait de "prendre la parole" peut valoriser la place d'une personne dans la société. D'un autre côté, dans certains cas, comme par exemple certains ensembles de percussions du Tibesti, les accompagnateurs sont tout aussi essentiels que le soliste qui ne pourrait se passer d'eux. Dans beaucoup de chants alternés des derviches (*sama*, *dhikr*, *qawali*), le rôle de leader peut être assigné à une personne possédant une autorité morale plutôt qu'une compétence musicale supérieure. En Iran, où l'autorité morale est tout aussi essentielle que l'autorité musicale, le statut de l'improvisateur soliste est plus élevé que celui des musiciens d'orchestre. Mais il faut rappeler que le concept d'improvisation n'est pas inhérent à la musique d'art persane, et que l'on s'attache plus à la manière dont l'instrumentiste s'adapte au chanteur, l'accompagne, le précède, lui "répond", pratique qui demande des facultés créatrices et qui est peut-être une des formes primordiales de l'improvisation. En Iran, on considère même que le musicien qui sait "répondre" à l'interpellation du chanteur est arrivé à sa maturité ; auparavant, on peut dire qu'il est seulement un interprète, c'est à dire quelqu'un qui parle pour un autre, qui ne dit rien de lui-même. Comme dans le jazz, un bon improvisateur sera celui qui, s'appuyant sur un modèle, fera preuve d'une créativité et d'une invention personnelle hors du commun. Comme dans le jazz, le musicien iranien est à la fois compositeur, interprète et improvisateur, ce qui lui confère un statut social très particulier

Mais au-delà de ces généralités, le statut de l'artiste iranien semble avoir suivi une évolution parallèle à la destructuration de l'ordre cosmique qui est le miroir de l'art islamique classique. Au départ, l'artiste n'est que le "médium" de cet ordre, un ouvrier habile et un grand savant. Dans la musique ancienne, l'expression musicale tire son essence de l'ordre des sphères et des nombres (par les intervalles), donc de l'Intelligible.¹ A partir du XVIII^e siècle, les correspondances symboliques n'intéressent plus les savants et à la suite des contacts avec l'Occident l'ordre du monde est remis en question. Au XIX^e siècle, la suite ou cycle de pièces composées est remplacée par une forme musicale plus chaotique et imprévisible².

¹ Sous les Sassanides, *Bârbad* avait organisé les mélodies selon les divisions du temps : 360 jours de l'année, 30 jours du mois, et 7 jours de la semaine. Dès le XII^e siècle, les modes étaient rangés en 12 grands types, en accord avec le zodiaque, ou en 7, en accord avec les sept planètes.

² Cette forme n'a pas de terme précis en Iran, mais elle se rapproche du *mâqam*, terme utilisé dans le monde Arabe. La performance du *radif* est toutefois plus organisée.

La musique est maintenant une expression individuelle et indéterminée, faisant appel à l'improvisation. A partir des Abbassides donc, le métier de musicien est dévalorisant et l'artiste est assujéti à un monarque qui le patronne. Ce n'est qu'à partir du XIX^e siècle que ce statut sera réévalué, probablement à l'imitation de l'Occident et avec l'avance de la laïcisation.

Aujourd'hui, en Iran, il semble que les mentalités aient changé et l'attitude des artistes annonce déjà les temps modernes. L'artiste n'est plus au service du prince, il appartient désormais à la nation entière ; l'artiste s'émancipe de sa fonction sociale, et la musique savante est dans les mains de talentueux amateurs et de dilettantes raffinés.

L'analogie avec l'histoire du jazz est frappante. Cette musique d'esclaves noirs qui, dès son origine apparaît comme une vaste entreprise de détournement de la culture musicale occidentale par une autre, la contre culture des descendants des esclaves et, à leur suite, de tout ce que l'Amérique comptait de citoyens de "seconde zone", notamment les créoles de couleur, est aujourd'hui universellement reconnu comme un art majeur. Le jazz aujourd'hui est enseigné au Conservatoire, et de nombreux musiciens classiques essaient de retrouver grâce à cette musique la créativité et la spontanéité qu'ils avaient perdue. Le *jazzman* fascine, attire des musiciens de tous horizons ainsi qu'un public sans cesse grandissant.

3.1.2.2 Point du vue du public

Improviser, c'est en premier lieu s'adapter aux auditeurs, aux circonstances. C'est aussi une manière de parler au public, de refléter son état et de le renvoyer. C'est en même temps une manière de faire corroborer la musique produite avec son propre état. Le rapport change fondamentalement lorsque l'on joue une musique classique, c'est à dire une composition (orale ou écrite). Le public connaît presque entièrement l'œuvre jouée, et c'est un phénomène de reconnaissance qui entre en jeu. Dans l'improvisation, l'inconnu est un facteur de tension, d'inquiétude, le public attend une interprétation personnalisée, individuelle et le musicien attend en retour une validation de son jeu. La mise en question est donc plus radicale car ce que fait le musicien est irréversible.

En ce qui concerne les musiques traditionnelles, les réactions du public varient considérablement selon les situations. De même la performance et le type d'improvisation seront très différents selon le public. Beaucoup de musiciens orientaux s'adaptent au public occidental au prix de concessions qui seraient inadmissibles chez eux. Au Moyen-Orient, les règles de bonne conduite du public ont fait l'objet de chapitres dans les traités anciens. Il faut savoir que des traditions très voisines ont des règles de conduite très différentes.

Si un artiste impose de nouvelles règles de conduite à son public sans son approbation, il y a beaucoup de chance pour que sa performance soit un échec. Dans la composition, le consensus est différé et progressif, c'est à dire que la nouveauté a le temps de s'imposer. Dans l'improvisation, le consensus est instantané et synchronique à l'œuvre. Dans les musiques savantes occidentales, le rapport musicien société est différent puisque l'œuvre demeure, existe par elle-même et s'impose au public. Elle s'interpose entre le musicien et le public. En revanche, comme dit Jean During :

«[...]Dans un milieu traditionnel, le modèle idéal qui conditionne l'écoute et la création résulte de la mémorisation de la somme des performances entendues et accomplies. C'est ce modèle qui détermine l'acceptabilité d'une performance.»¹

En Iran, il est donc important que le public sache reconnaître le modèle et la part d'improvisation et de créativité personnelle. Il faut aussi qu'il soit capable de juger si cette performance est de bon goût et authentique (*asil*). C'est ainsi que les meilleures improvisations sont souvent faites en petit comité, entre connaisseurs car devant un public ignorant, pourquoi prendre le risque d'improviser alors que celui-ci ne peut même pas deviner s'il s'agit d'improvisation ou non ? L'aptitude d'improviser en Iran est donc plus estimée par le public que celle du compositeur, car ce lien direct avec les auditeurs implique des qualités d'exécutant qui ne sont pas nécessaires chez le compositeur.

A l'identique, le jazz était tout d'abord une musique de connaisseurs et les joueurs de be-bop trouvaient une stimulation affective et intellectuelle plus grande en cercle restreint. Les musiciens de jazz s'étant libérés du rôle du "fou du roi" des années trente validèrent leur liberté individuelle grâce au public et aux concerts de *free jazz* des années soixante-dix. Cette musique d'un peuple opprimé est d'abord passée par les mains de l'opresseur, pour retourner ensuite au peuple, répondant ainsi à la demande de liberté universelle. Nous voyons donc que la valeur de l'improvisation n'est pas la même pour le public ou pour les musiciens ou connaisseurs ; en Iran, elle est surévaluée par le public mais non par les experts. Il est vrai que dans l'esprit du public, il n'y a pas de modèle formel mais plutôt un modèle expressif, et pour le musicien un modèle de performance opposé à un modèle de compétence.

¹ During (1987), p.21.

3.1.2.3 Point de vue de musicien.

Comment les musiciens qui improvisent perçoivent-ils leurs performances et quelle valeur cela a pour eux ?

En Iran, où l'improvisation n'est ni apprise ni enseignée, la performance est basée sur le répertoire-type (*radif*) et sur la façon particulière d'enchaîner les mélodies fixes (*gushe-s*). Ces mélodies ordonnées sont utilisées comme structure de composition de type impromptu (improvisation) ou conventionnel. Les maîtres du passé ne considéraient pas cette différence comme pertinente et lorsqu'on demandait à *H. Qoli* (mort en 1915) pourquoi il ne composait pas comme ses élèves des pièces fixes, il répondait : «ce que je compose, c'est ce que je joue.». La qualité de l'improvisation est donc liée à l'imprégnation du modèle (*radif*) et à la culture musicale, mais aussi à la culture tout court qui détermine le goût et le style. Lorsque nous disons à un musicien iranien qui vient d'improviser deux fois sur un même *dastgah* qu'il y a des différences, il répondra par l'affirmative tout en soulignant que l'essence est la même. Ce qui est important pour le musicien, c'est de dégager la nature profonde de tel ou tel *dastgah* et non de l'ornementer à outrance. Ce que nous voulons dire, c'est qu'il est quasiment impossible pour une oreille non avertie de savoir si l'improvisation est valable ou non. Quelquefois, le musicien lui-même est dubitatif quant à la qualité de sa performance. Les avis divergent énormément au sein de la communauté musicale iranienne : certains disent qu'il faut répéter les improvisations des autres, d'autres disent qu'il faut imiter le rossignol qui ne se répète jamais deux fois et les derniers affirment qu'une bonne improvisation est celle qui se rapproche le plus du *radif*. Nous pouvons toutefois reconnaître que le musicien est conscient de la différence entre le matériau improvisé et le matériau composé lorsqu'il joue et que la synthèse qu'il en fera sera sa propre création. Autrement dit, le processus d'improvisation et le processus de composition sont les deux aspects d'une même activité créatrice.

Il en est de même pour les musiciens de jazz qui sont à la fois compositeur, improvisateur et interprète. Charlie Parker se disait musicien au même titre que Beethoven. Lorsque nous écoutons les versions improvisées enregistrées à quelques minutes d'intervalles, nous sommes obligés de reconnaître que composition et improvisation sont concentrées en une seule et même entité musicale. Le 18 septembre 1948, Parker enregistre quatre titres pour la compagnie Savoy. Parmi ceux-ci, *Parker's Mood*, un blues en *si* bémol, sans thème mais avec une grille très traditionnelle. Deux versions complètes subsistent de cette séance, deux faux départs et une magnifique moitié de version. Ces deux versions seront éditées séparément, et nul ne pourrait se douter qu'elles furent enregistrées à la suite l'une de l'autre, tant elles sont différentes, indépendantes l'une de l'autre tout en restant identiques.

Charlie Parker a réussi à concentrer les fonctions traditionnelles et à imaginer leur dépassement par sa force créatrice et sa puissance de jeu.

John Coltrane séduit au début de sa carrière par la vitesse de jeu de Parker, voulut aller plus vite encore et l'effet obtenu sera, paradoxalement, l'inverse ; Coltrane suspend la durée en une lenteur extrême.¹ Coltrane ouvrait la durée et affirmait la nécessité de jouer longtemps. De ce point de vue, il rejoint la durée "orientale" qui opte pour un temps entier, plein, circulaire. Tous ces musiciens, iraniens ou occidentaux sont devenus, grâce à leurs facultés créatrices et innovantes des modèles aujourd'hui et sont imités et cités en référence.

Nous avons vu qu'il est très difficile de distinguer la démarche improvisatrice de la démarche compositionnelle. Mais que se passe t'il de si particulier dans l'improvisation pour qu'elle soit l'objet de tant de suspicion ou de fascination ?

3.2. Le processus de l'improvisation

3.2.1.Aspects subjectifs de l'improvisation

3.2.1.1. Attitude musicale

Que fait réellement un improvisateur ? Certains diront immédiatement que cela ressemble à Ravel, à Chopin ou Bartók et si aucune de ces références ne tient, la même personne dira alors que le musicien joue du jazz. Mais il semblerait que le processus de l'improvisation soit plus complexe qu'une pâle imitation de tel ou tel compositeur. Cela devient évident lorsqu'un pianiste expérimenté se trouve dans l'impossibilité d'improviser, car la conduite d'un improvisateur est tout à fait spécifique comme le dit si bien Vladimir Jankélévitch :

«Il faut un mélange de vigilance et souplesse acrobatique, de la décision mais aussi un certain abandon. Ce don est le contraire même de l'insouciance. Voici cinq situations dans lesquelles l'improvisateur doit fondre comme l'éclair sur la flagrante conjoncture sans arriver trop tôt ni trop tard : l'esprit de discussion ou de répartie ; le don du polyglotte qui parle une langue étrangère ; la lecture à vue ou déchiffrage, qui est compréhension impromptue ; l'intuition du stratège qui met sur pied en quelques secondes une solution ; le coup d'œil du clinicien qui, par une appréciation immédiate de la situation, prend rapidement sa décision sans se perdre dans les détails.»²

¹ Le changement technologique a aussi ici son importance : Parker occupait le temps d'une face de 78 tours. Coltrane fut le premier à occuper intégralement une face de 33 tours.

² Jankélévitch (1998), p.110.

Cette attitude musicale si particulière est une des clés de voûte de l'improvisation. Ce double jeu, ce paradoxe laisse place à la création et à l'invention. Mais ce qui est encore plus fascinant, c'est que ce moment est la matérialisation dans l'espace et dans le temps d'une naissance. Plus loin dans le même ouvrage, Jankélévitch écrit :

«Comme la création, l'invention ou l'inspiration, l'improvisation est un commencement, la musique naissante : l'improvisateur trouve ses thèmes peu à peu en les cherchant. Le "thème" mûrit mystérieusement dans la "thèse", le tout-fait cède la place au se-faisant.»¹

Mais du point de vue de l'observateur, c'est à dire du musicologue, l'improvisation peut alors se réduire à un simple procédé de variation par rapport à un modèle donné. Mais si le modèle est répété en variantes et que l'intention reste celle d'une reproduction fidèle, il ne peut s'agir d'improvisation ; tout au plus la variation servira de base de départ, comme une réalisation sonore de la dialectique entre reproduire et renouveler (en latin entre *tradere* et *tradire*) et peut avoir comme conséquence extrême la création et la stabilisation de nouveaux énoncés, modèles et formes. Dans ce sens-là, l'improvisation implique toujours une intention dynamique. Cette énergie créatrice, en mouvement, qui n'a rien à voir avec le thème et ses variations, Jankélévitch la décrit comme suit :

«Non seulement l'expérience improvisatrice s'exerce sur la matière vibrante et réveille l'inspiration au contact de l'instrument, mais encore elle expérimente avec des souvenirs. Cette expérimentation ne se réduit pas à un thème varié, pas davantage à un chapelet de variations sur un thème donné ; le thème et variations est proposé au début comme théorème, c'est à dire trouvé tel quel, posé une fois pour toutes, puis délayé, démultiplié et enjolivé par surcharges successives, alors que le thème improvisant est un schéma dynamique qui évolue de l'implicite à l'explicite. L'improvisateur ne varie pas un thème donné, amis il tente ou sollicite une suggestion mélodique pour éprouver toutes les possibilités de la musique qu'elle contient, pour en provoquer les propriétés inspirantes.»²

Ce parcours, cette réalisation, ce croisement entre le réel et le possible est l'essence même de l'improvisation. Le musicien procède par propositions, par essais successifs. Dans la musique iranienne, cet art de l'enchaînement, de l'imbrication, de la fabrication d'un parcours mélodico-rythmique n'est accessible qu'aux meilleurs improvisateurs. Car, il ne suffit pas de nommer un air ou de mémoriser les doigtés,

¹ *Ibid.* p. 121.

² Jankélévitch (1998), p.131.

mais il faut créer des motifs dans un climat, une atmosphère modale, ce qui relève d'un processus cognitif très complexe. D'ailleurs, il arrive que le musicien ne parvienne pas à retrouver la forme et l'atmosphère d'un mode. Jean During nous raconte :

«Un jour, je demandais au maître S. Hormozi de jouer le mode Navâ ; il se lança dans Homâyun, puis s'apercevant de son erreur, s'interrompt et recommença. La différence entre les deux est nette et précise, marquée par deux notes différentes sur sept ; il suffisait donc de changer de doigté pour retrouver la gamme de Navâ, et à partir de là de reconstituer sa structure. Pourtant le maître ne recourait pas à ces repères-là ; il cherchait une mélodie dans sa tête, mais ne la trouvait pas, étant absorbé par l'ambiance de Homâyun. Après un temps, il renonça, et reporta à la semaine suivante l'interprétation de Navâ.»¹

Ceci arrive souvent en Iran et rend l'art de l'improvisation très périlleux. Bien sûr, cette attitude est intellectuellement très honorable, mais il arrive que certains musiciens ne disent rien et simulent une improvisation. Ceci nous amène tout directement aux mécanismes mentaux mis en œuvre dans les conditions d'improvisation.

3.2.1.2 Mécanismes mentaux

3.2.1.2.1 Les facteurs psychologiques, le *Hâl*

Quel part joue le mental, le conscient dans cette démarche improvisatrice ? Est-ce qu'une improvisation peut être intentionnelle et spontanée en même temps ? Jusqu'à quel point le musicien contrôle-t-il sa performance ? Comment peut-on dire qu'une improvisation est réussie et une autre ratée ?

Les facteurs psychologiques interviennent donc pour une grande part dans cette activité musicale. Selon G. Dalmasso, l'improvisation est «la mise en jeu par l'expression spontanée de soi-même, de ses sentiments et de son histoire.»² Durant la performance, le musicien affirme sa liberté individuelle, le risque qui en découle, la mise en jeu devant soi-même et bien sûr devant les autres de ses connaissances musicales, de sa créativité et de son état intérieur à ce moment-là. De plus, l'improvisateur court le risque, s'il ne joue que pour lui, que cette création ne soit entendu que par lui, et ne pourra en aucun cas être répétée de la même manière. Dans la composition, ce risque est quasiment nul, puisque subsiste la partition ou une trace écrite. En fait, l'état d'inspiration et l'état psychique du musicien compte autant que

¹ During (1994), p.145.

² Dalmasso (1977), p.35.

le résultat concret. Est-ce qu'il s'agit de nouveauté ou de répétition ? En fait, nous pensons qu'un bon improvisateur est tout à fait conscient de ce fait ; il sait parfaitement s'il innove ou s'il se répète. Bien entendu, un public peu averti ou très peu réceptif peut difficilement juger de cela. Toutefois, Zia Mirabdolbaghi parle de son expérience et soutient que le public peut sentir si le musicien est créatif ou non.¹ Dès lors, nous pouvons penser que l'évaluation du taux d'improvisation ou de créativité doit tenir compte de l'affect du public ou de l'auditeur ainsi que de l'interprète, et pas seulement du taux de fluctuation par rapport au modèle.

En somme, chaque culture a ses propres critères d'appréciation. En Iran, l'assentiment de l'auditoire est essentiel ; c'est par le retour immédiatement positif ou négatif de celui-ci que le musicien va "ajuster" son improvisation. Nous citons encore Zia Mirabdolbaghi qui nous explique qu'une improvisation réussie est celle qui capte l'attention du public, l'énergie du public qui portera alors le musicien plus loin ; ce sera alors un musicien généreux et non égocentrique.² Au contraire, l'improvisation est un échec si le musicien ne respecte pas la syntaxe, si son discours musical est incompréhensible par le public. C'est ainsi que l'image "idéale" se transforme et que la musique et le style évoluent.

En définitive, tout bon musicien –à fortiori un improvisateur– doit sentir si la communication est établie entre lui-même et le public ou bien entre lui-même et les autres musiciens. Les traités persans du XVII^e siècle recommandaient l'usage de certains modes appropriés au statut des auditeurs : le mode *Segâh* pour les militaires, *Chahargâh* pour les gens à peau bronzée, *Râst* pour les savants etc. Mais aujourd'hui, un artiste iranien devra surtout réaliser une harmonie entre son propre état d'âme et la musique. Cet état particulier, ou *Hâl*, n'est pas recherché par le musicien, car plus il le cherche, moins il le trouve. Le *hâl* est certes un des éléments constituant de la tradition persane mais plus encore, au niveau subjectif il représente un paradoxe car il n'est possible que par le véhicule humain tout en étant quasiment incontrôlable. Il ne suffit pas d'être un connaisseur ou un virtuose pour produire ou accueillir le *hâl*, mais nous ne pouvons l'approcher que dans les faits, c'est à dire dans le processus du jeu musical.

L'articulation entre le *hâl* et les intervalles montre bien cette problématique. En effet, d'un côté les intervalles sont les marqueurs musicaux garantissant l'authenticité des formes musicales et donc appartiennent au sens commun, au consensus ; de l'autre, le *hâl* du musicien qui valide l'authenticité de sa musique est une expérience totalement personnelle, avant tout esthétique et singulièrement incommunicable.³

¹ Voir entretien p.42.

² *Ibid*, p.43.

³ Afin d'échapper à cette contradiction, certains musiciens refusent systématiquement l'usage des frettes et des instruments à sons fixes et prônent la variabilité définitive des intervalles. Ceci est bien sûr une position extrême qui ne peut pas être acceptable.

Bien que difficilement exprimable et explicable, le *hâl* est une référence incontournable pour un musicien iranien qui veut produire une musique authentique (*asil*). Il nous semblerait que le *hâl* constitue l'axe de circulation du sens se faisant à chaque instant de la performance ; le mode et son *ethos* ou *hâlat* propre étant les deux tangentes de cet axe.

L'absence de *hâl* peut être une des situations qui rendent impossibles la spontanéité et l'improvisation. Mais au-delà de ce cas particulier, l'angoisse obture l'improvisation en privant l'avenir de sa nouveauté et en aliénant la spontanéité du sujet. En effet, "l'angoissé" va tout prévoir à l'avance en tentant d'écarter la menace de l'insupportable. Ces personnes sont incapables de commencer quoi que ce soit et se condamnent à répéter le même. Ces entraves qui rendent impossibles l'improvisation se retrouvent dans les attitudes qui composent la *rigidité mentale*.² L'anxiété enferme dans un système clos qui protège l'individu. L'improvisation suppose au contraire une insatisfaction devant le réel dont elle dénonce l'insuffisance.

3.2.1.2.2 Le rapport au modèle.

Dans tous les cas de figure, les conduites d'improvisation se réfèrent à un modèle qui est plus ou moins contraignant selon les cultures. En Iran, nous l'avons vu, le modèle (*radif*) est strictement défini et les matrices ne peuvent être altérées. Les mélodies (*gushes*) sont déjà des compositions et l'ensemble de ces mélodies forment donc un vaste écosystème dans lequel le musicien va évoluer. Ce modèle structuré de façon très dense va fournir une base d'évaluation sûre. D'ailleurs, un des principes d'improvisation est d'énoncer textuellement le modèle puis de s'en détacher au fur à et à mesure en insérant des éléments imprévisibles afin de surprendre le public. Il en va de même pour les rythmes : dans l'improvisation au *zarb*, le musicien part toujours de l'énoncé clair et dépouillé qu'il développe progressivement de façon à faire perdre le fil à l'auditeur. La densité de ce modèle assure la sa matérialité unique tout en laissant une grande liberté de création à l'interprète.

Dans le jazz les musiciens suivent aussi un certain modèle. Les grilles de jazz, composées en grande partie d'une suite d'accords, ne sont en fait qu'une base, une ligne de conduite qui peut être à tout moment dérivée. André Hodeir a décrit ce processus en parlant de Thelonius Monk dans son ouvrage sur le jazz :

«Coup de théâtre. Monk n'a pas joué l'accord. C'est une autre combinaison qui est venue. Ses doigts et lui-même, d'une seule impulsion. Combinaison si belle, et qui correspond si parfaitement à l'accentuation de la phrase, qu'une certitude s'impose

² Voir à ce sujet Milton Rockeatch (1960) qui a plus particulièrement étudié cette rigidité sous l'aspect de l'esprit fermé qui trahit une faiblesse de la capacité d'innovation.

immédiatement : l'autre accord, celui que Monk voulait retrouver, n'était qu'un état préparatoire, une esquisse de celui qu'il vient de découvrir dans sa vérité bouleversante.»¹

Le jazz est une musique de nomade et le modèle d'un nomade ne peut être que symbolique. Monk jouant un *standard* de Duke Ellington va transformer celui-ci en un autre standard ou modèle qui va inspirer quelqu'un d'autre. Les modèles ou standards de jazz ont plus une fonction modale que culturelle. En s'ouvrant au jeu, le modèle provoque l'ambition, et se transformant peu à peu, un autre modèle naît. Le jazz est fait de discontinuités, de cassures, de spirales. Pour qu'un modèle soit vivant, il faut qu'il se transforme sans cesse. Dès lors, chaque musicien peut créer son propre modèle qui pourra être modalité universelle. Cette circulation, qui va des sources du blues au be-bop pour se rompre dans le free-jazz où le modèle est l'absence de modèle, est le modèle de l'improvisation. Plus encore, l'improvisation *est* le modèle du jazz.

3.2.2 L'objet musical improvisation

3.2.2.1 Le jeu aller/retour dans le jazz : écriture/improvisation

Autant qu'une conduite, une attitude, l'improvisation est un "objet musical", une musique qui n'existait pas quelques secondes auparavant. Cette réalisation sonore, ce discours musical constitué peut être tout aussi bien considéré comme une stabilisation de nouveaux modèles ou au contraire comme une forme finale d'un énoncé musical déjà composé au moment de sa réalisation en performance. Ces points de vue opposés montrent la difficulté de caractériser les énoncés improvisés. Il faut donc se replacer dans une culture donnée pour tenter de comprendre les formes de ces énoncés.

Le jazz n'a pas cessé de balancer entre l'écrit et l'oral. Mais il semblerait que ce soit une volonté occidentale d'*écrire* le jazz, afin de mieux le cerner et l'analyser. L'écrivain André Hodeir poussa cette compulsion d'écriture à l'extrême aboutissant à une véritable stratégie de la simulation. Cette tentative d'analyse du jazz par l'écriture fut un des passages systématiquement tentés à partir des années soixante entre ces deux versants d'une culture divisée. Mais la tentative d'André Hodeir échoua car, comme nous l'avons dit, le jazz avait déjà bougé hors de cette catégorie, et l'écriture de Hodeir cristallisa un moment de jazz, un temps donné et non pas l'essence du jazz. Autrement dit, l'écriture du jazz aura toujours un temps de retard et sera bien loin de l'objet réel, la texture vivante, l'énoncé d'improvisation.

¹ Hodeir (1970), p.26.

Duke Ellington est l'exemple même du musicien de jazz pour qui la composition écrite est aussi une composition spontanée ou pour ainsi dire une improvisation composée. Duke écrit pour grand orchestre, beaucoup sur commande, de la même façon qu'un compositeur occidental. Mais, il aura grand mal à se faire reconnaître en tant que tel. Il est vrai que l'écriture d'Ellington est une écriture fonctionnelle et que la composition est en fait plus qu'une écriture, elle est faite de relations sociales, et donc de contradictions. Lorsque le 7 juillet 1956 à Newport le saxophoniste ténor Paul Gonsalves joue *Diminuendo and Crescendo in blue* de Duke Ellington, avec l'orchestre d'Ellington, le public comblé aura droit à vingt-sept chorus. La force de cette composition est justement de savoir se passer d'écriture, de ne pas se servir de cette dernière pour masquer les discontinuités. En dernier lieu, faut-il rappeler que Duke Ellington, à la fin de sa vie, finançait l'existence de l'orchestre avec ses droits d'auteur.

Charlie Mingus sentit que l'écriture portait en elle une violence sociale énorme, et dans son autobiographie, ce problème revient très souvent. Cette prise de conscience revendicatrice du compositeur noir est exprimée dans le texte de présentation de l'album *Let my Children Hear Music* :

«Quand un musicien de jazz prend son instrument, quand un soliste commence d'improviser sur une composition donnée et crée une nouvelle mélodie, cet homme tient lieu de compositeur. [...] Si vous aimez Beethoven, Bach ou Brahms, c'est très bien. C'étaient des compositeurs-écrivains. Moi, j'ai toujours voulu être compositeur spontané. [...] Si nous, qu'on appelle musiciens de jazz et qui sommes compositeurs, compositeurs spontanés, commençons d'inclure ces instruments (le basson, le hautbois, le cor, etc.) dans notre musique, ce serait une ouverture complète, la disparition d'un préjugé, car notre qualification musicale serait telle que l'univers symphonique ne pourrait nous rejeter.»¹

Ornette Coleman a toujours dit et répété que son but était de se consacrer à la composition, mais que la situation économique l'en empêchait. Son écriture est toute entière pénétrée de cette violence sans cesse tempérée par l'improvisation, et son souci d'écriture reste entièrement compositionnel. Outre le fait de se démarquer du jazz américain en ce qui concerne les musiciens européens, il n'en reste pas moins que le passé historique de l'écriture dans le jazz, de Jelly Roll Morton à Gil Evans, est d'une très grande richesse. Dans le jazz, le compositeur, l'interprète et l'improvisateur n'ont jamais été séparés, et là réside toute la difficulté –pour un musicien classique occidental- de définir l'objet musical en jeu. Car en occident, la séparation entre le compositeur et l'interprète-improvisateur a donné naissance à des

¹ Mingus, CBS 64 715.

catégories purement techniques, s'éloignant ainsi du sens premier musical : *faire de la musique*. Peu importe le nom qu'on lui donne si le résultat sonore est étonnant.

3.2.2.2 Improvisation/composition dans la musique iranienne

Dans la musique iranienne, cette dialectique improvisation/composition est aussi présente, actualisée, nous le rappelons, par la tradition écrite occidentale. En Iran, le concept d'improvisation est un processus unique qui utilise des matériaux précis qui donne lieu à un jeu permanent entre l'improvisation et la composition. Nous rappelons que, dans un premier temps, le musicien doit apprendre par cœur le répertoire modèle (*radif*) qui est la base pour l'improvisation et la composition, le premier aspect n'étant pas enseigné.

Le développement d'un *dastgah* est toujours déterminé par deux facteurs primordiaux : l'espace (mode) et le temps (rythme). La structure du *dastgah* dépend de l'extension de ces deux éléments sur une organisation fixe ou libre. L'élément spatial est façonné, organisé et accentué, cette phase étant le facteur essentiel d'un *dastgah* ; alors que l'aspect temporel n'est sujet à aucune forme d'organisation définie. Ceci est la caractéristique essentielle de ce processus. Chaque musicien utilise un rythme propre, dépendant de ses habitudes et de sa technique, mais il n'est jamais la marque d'un *dastgah* précis. L'absence d'organisation rythmique fixe a posé des problèmes à nombres de musicologues qui ont réduit le *dastgah* à des «groupes motiviques» ou bien à des «variations déterminées» (Idelsohn, 1913).

Sachs, quant à lui, parle de «pattern mélodique»¹ Les musiciens iraniens distinguent deux catégories de mélodies qui représentent deux genres musicaux différents : 1) Rythme fixe et organisation modale libre (*beste*, *bashraf*, *samai*, *tasnif*). 2) Rythme libre et organisation modale fixe (*taqsim*, *gusheh*, *mugam*, *layali*). La première catégorie demande très peu de technique et de musicalité, tandis que la seconde requiert un haut degré d'invention et une technique de haut niveau. La structure modale de chaque *dastgah* et *avaz* résulte de la conjugaison de plusieurs modes rangés et ordonnés. Bien que ces combinaisons soient ordonnées à la manière traditionnelle, elles ne sont ni enseignées ni définies grâce à une terminologie modale ; mais par leurs mélodies spécifiques (*gushes*) qui présentent chaque étape de la progression modale.² Nous pouvons dire que le processus d'improvisation est une forme qui est représentée par une organisation spatiale (mode) fixe particulière à un mode respectif. La caractéristique de cette forme est qu'il ne faut pas construire sur des motifs, leurs élaborations, variations ou développements, mais à travers un

¹ Sachs (1943), p.290.

² Voir à ce sujet chapitre 2, pp. 61, 62, 63. Ces tableaux montrent une progression modale, celle de Dariush Tala'i. En fait, il existe environ 228 façons de construire un mode dans la musique iranienne ainsi que des possibilités infinies de passer d'un tétracorde à l'autre.

nombre de passages mélodiques de différentes longueurs qui concrétisent un ou plusieurs degrés modaux et ainsi établissent les différentes phases dans le développement d'un *dastagh*.

L'ordre et le nombre de phases doit être différente à chaque interprétation en ayant toutefois la même fonction. Nous voyons donc que les deux pratiques musicales (improvisation et composition) sont sans cesse en rapport et font partie d'une même démarche créatrice. Aujourd'hui, la composition, au sens où nous l'entendons, intervient toujours au niveau du modèle, mais plutôt sous l'angle du changement (par opposition à la tradition) que sur celui de l'acte compositionnel. Pour un européen, il est difficile de concevoir cette pratique comme de la composition, mais si nous pensons à Schubert et à sa méthode de composition, spontanée, rapide, sans ratures, nous pouvons presque parler d'improvisation. La seule différence est que Schubert avait la possibilité de revenir sur son œuvre, de la remanier. Beethoven représente, dans ce cadre, l'autre extrême, remaniant sans cesse la matière musicale. Tous les deux partaient de l'improvisation pour arriver à la composition sous le biais de l'écriture, plus ou moins rapidement.

Chez les musiciens iraniens, nous pouvons constater les mêmes différences ; ceux qui reproduisent toujours les mêmes improvisations en les travaillant à la manière d'une composition, et puis ceux qui innovent à chaque fois, qui créent et qui font avancer la tradition. Si une opposition doit exister, elle ne se trouve pas entre composition et improvisation, mais plutôt entre interprétation et improvisation. En définitive, la réalisation d'un *dastagh* vraiment original et convaincant requiert une faculté créatrice qui fait défaut à plus d'un compositeur européen. L'aspect compositionnel est donc mis à profit au niveau de l'organisation de la structure modale, alors que l'aspect improvisé se révèle au niveau de l'organisation rythmique. Lorsque nous parlons de rythme, nous abordons une notion essentielle dans cette recherche, celle du temps de l'improvisation.

3.2.3. *Le temps de l'improvisation*

3.2.3.1. La liberté du commencement

Temporelle et intemporelle, l'improvisation opère l'intersection de l'extemporanéité, sa dimension verticale ou transcendance et de la contemporanéité avec soi, avec l'autre ou avec l'Être, qui commence toujours puisqu'elle cesse en naissant. Cet axe désigne l'ambiguïté même de notre situation où nous avons à consentir au temps et à la fois à le maîtriser. L'indétermination de l'improvisation ouvre le maximum de possibles en spécifiant le moins l'avenir qui peut tout sauver comme tout compromettre. Comme dit autrement Jankélévitch à propos du temps de l'improvisation :

«Selon qu'elle est antécédente ou conséquente, tension vers l'instant d'après ou réadaptation à l'instant d'avant, l'improvisation serait attente du futur en instant ou rétrospectivité minima. Conduite de présence, l'improvisation est quasi contemporaine d'un présent en train de se faire qu'elle capte au fur et à mesure qu'il se fait, sans pourtant se confondre avec lui.»¹

L'improvisation révèle la manière d'exister de chacun, et le modèle divin de cette pratique multiforme figure ce que nous tentons parfois d'imiter dans un temps qui nous renvoie à son origine. En effet, l'improvisation est synonyme d'acte ou d'action. Cet acte premier, cet élan premier, comme la première parole d'un enfant, est créateur d'énergie efficace.

Comme dit Marcel Jousse : *«Au commencement, la Parole toute puissante du créateur fit jaillir de rien toute chose. Il "memrâisa" et les choses se tinrent.»²* Le "Memrâ" signifie gestualiser, parler de façon créatrice, cette parole faisant se tenir la chose. Il y a dans l'improvisation quelque chose de divin, de fascinant car l'auditeur assiste au travail de création et pourrait presque surprendre le message révélateur du génie. L'improvisateur crée en faisant, en disant, de la même manière que Dieu a créé le monde en disant (Que la lumière soit et la lumière fut !).

L'improvisation suppose donc la temporalité à laquelle ses subversions, prédestination et nécessité, refusent tout droit à l'existence. Ceux qui croient à la destinée réduisent l'improvisation à une illusion en considérant le devenir comme déterminé déjà. Ceux qui se rangent à l'avis de Lévi-Strauss qui réduit l'improvisation à «une nécessité immanente aux illusions de la liberté»³ sont des fanatiques partisans du structuralisme qui ne fait qu'établir des faits. L'improvisation est toute entière commencement et action en mouvement, comment dès lors Lévi-Strauss peut-il comprendre cette activité ? Nous préférons donc citer Epictète qui écrivait : *«Laissons là tout le passé, commençons toujours.»*

L'improvisation affirme la vocation de l'être dans un mouvement ontogénique devant la menace de la mort ; l'inachevé suscite l'improvisation. Jean François de Raymond explique que : *«l'improvisation est la percée, vigoureuse et tremblante, de ce que l'on est vers ce que l'on voudrait être, et qui fait l'être ainsi.»⁴* L'improvisation ne répond pas à une attente précise mais invente un rapport comme le philosophe invente une problématique et ne se contente pas de répondre aux problèmes déjà posés. L'improvisation invente dans l'instant et ne continuera pas, car elle est, comme l'amour, toujours naissante. Montrant l'exemple par le premier geste, le premier mouvement, elle crée ainsi une lignée.

¹ Jankélévitch (1983), p.109.

² Jousse (1969), p.126.

³ Lévi-Strauss (1964), p.18.

⁴ De Raymond (1980), p.119.

Nous disons bien que le plus difficile est de commencer ; le commencement est le remède au vertige provoqué par la peur du commencement, il assure l'improvisateur en comblant le vide qui le précède. Mais l'improvisation n'est pas nouveauté, elle est commencement et annonce donc tournée vers l'avenir et non pas vers le passé, référence du nouveau. Mais tout commencement suppose un sujet, tout commencement reste personnel, chacun sautant le pas qui fait passer du rien à l'être démontrant que le possible ne demande qu'à se réaliser en s'improvisant.

L'improvisation suppose enfin la liberté de commencer et pas seulement de continuer le cycle infernal du même. Bien sûr, on ne peut résoudre en démonstration la liberté éprouvée à travers l'improvisation : le cœur de l'improvisation est la liberté. Sans liberté, l'improvisation se dégrade en répétition d'un passé ; sans improvisation la liberté se limite à la décision rationnelle. Pour mériter ces instants de grâce, il faut parfois oublier les sécurités de la science et ses prévisions. Jankélévitch écrit à ce sujet :

«L'improvisation semble appelée par ce renouvellement vertigineux d'impressions fusantes qui est une des caractéristiques de la modernité. L'improvisateur se replace dans la vérité du provisoire. Tout ce qui est absurde, saugrenu, dangereux inspire à l'homme un complexe ambivalent d'horreur et d'envie. Dans l'improvisation, l'homme trop prévoyant veut retrouver l'innocence d'une vie au jour le jour. Il renonce aux avantages du logos prévoyant. La vocation de la science fut toujours d'organiser la vie humaine dans un monde où la part d'imprévu serait minimalisée. L'improvisation desserre le nez à nez avec le destin, en rendant à la conscience l'aération du moratoire et de la liberté.»¹

La liberté du commencement c'est le commencement de la liberté. L'improvisation permet de vivre la qualité du temps éphémère. Accueillir le temps c'est s'accueillir soi-même, accepter ses limites.

3.2.3.2. Croisement entre système et temps

Le temps est pour l'improvisation, le lieu de son rapport à la culture : il ne saurait y avoir de place pour l'improvisation dans tous les contextes qui ne prévoient pas une *création ex tempore*. La marge d'improvisation sera proportionnelle à la façon dont une culture admet l'imprévu dans sa musique. Elle s'exerce à l'intérieur de cadres temporels socialement définis.

Si le facteur temps agit, ce n'est pas de la même façon selon que la musique est mesurée ou pas. Les musiques non mesurées permettent au musicien de conserver

¹ Jankélévitch (1983), p.111.

d'un bout à l'autre la totale maîtrise temporelle d'un espace sonore qu'il explore à sa guise, en prenant précisément le temps de souligner les contours qu'il souhaite. C'est le cas du musicien iranien qui est libre d'étirer ou d'écourter une des phases du déroulement du *dastgah*, et où la durée de sa performance est sans importance. Cela est peut-être du au fait que la musique en Iran est considérée comme d'essence divine et métaphysique. Le but d'un bon musicien iranien est d'élever la musique, non pas de se servir d'elle comme moyen ou fin en soi. Cette absence de périodicité structurante permet d'atteindre son propre rythme temporel afin de parvenir à ce que Gilles Deleuze appelle «la case vide», le *hâl* comme point circulaire.¹ Ici, le temps vertical rencontre le temps horizontal et le temps sacré rejoint le temps profane. La notion de tradition instaure un type particulier de temporalité, et le rapport maître/élève s'en trouve atteint. En effet, le temps s'enroule toujours sur le passé, mais le passé vise loin dans le futur. Il y a liens, non plus successions de moments discontinus. Dans la musique indienne, l'*alap*, sorte de longue introduction où les musiciens doivent trouver leurs "notes fondamentales" (le *sâ*), s'enchaîne au *raga*, pièce à proprement dite sans métrique aucune.

Lorsque nous parlons du temps dans le jazz, nous pensons immédiatement au *beat*, ce tempo pulsé du jazz, cette manière de laisser tomber le chronomètre mental. Ce temps pulsé, que l'on a souvent réduit à un temps central marqué, est intéressant par sa mobilité constitutive, ce mouvement d'aller vers. Mais cette pulsation n'a jamais été uniforme, et avec l'éclatement du be-bop, l'idée de centre disparut pour laisser la place à une perception plus circulaire des vibrations, une sorte de «temps rotatoire» comme le dit Charles Mingus. Quand les be-boppers commencèrent à jouer, personne n'y comprit rien car ils jouaient *trop vite*. Ils accéléraient les temps, mais ils rajoutaient des accords partout. Parker improvisait très vite car la sonorité qu'il recherchait passait par cette rapidité. Dans les normes du jazz de l'époque, sa sonorité n'existait pas, parce qu'elles étaient trop lentes et trop simples. De la même façon, John Coltrane ne pourra exister dans ce jeu Parkérien, car trop court dans le temps, trop serré, trop tramé. Ce qui est important dans le be-bop, ce n'est pas tant les complexifications harmoniques ou le chromatisme, mais bien la vitesse. Le déroulement logique du temps, appuyé sur la signification tonale des cadences, est bousculé par une rapidité inhabituelle. Les fonctions tonales ne fonctionnent plus. Le summum du style be-bop chez Coltrane est, en poussant la vitesse au maximum, d'énoncer autre chose dès le début, de donner à entendre tout de suite le sens caché, la virtualité de la musique. Bill Evans trouvera une solution opposée en suspendant les fonctions tonales, en laissant couler chaque passage comme s'il était l'unique essence de la pièce. Avec Ornette Coleman, ce système saturé bascule vers autre chose.

¹ Cf. Deleuze (1969), p.87.

Ce travail se fera dans le même temps *ouvert* que celui de Coltrane mais en agissant sur le vertical et sur l'horizontal. L'articulation de Charlie Parker, dégagée de son contexte rythmique, introduit une toute nouvelle conception du temps. En concentrant l'énergie rythmique sur de très courtes durées, il ouvre le temps. Parker brise la carrure cadentielle, et le temps premier change tout le temps. La vitesse agit sur le bebop et le transforme en un grand choc mouvant, renouvelé.

Tous ces exemples montrent que les ouvertures du free-jazz étaient nécessaires et que l'improvisation contemporaine est le lieu privilégié aujourd'hui pour sentir la relativité des paramètres. Cette mobilité et ces ouvertures dans le temps vont nourrir la musique occidentale et provoquer un bouleversement sans précédent.

MOBILITÉ ET OUVERTURE DANS LA TRADITION ÉCRITE OCCIDENTALE

4.1. Les Chemins de Traverses

4.1.1 L'auto-maïeutique et l'expérimentation

4.1.1.1 Le «faire» au lieu du «penser»

Le *faire* est devenu plus important que le *penser*, car l'improvisateur ne sait pas, lorsqu'il commence, ce qu'il va faire mais il le trouve en le faisant et parce qu'il fait l'action est son accoucheur. Ne dit-on pas qu'il n'est pas de meilleur moyen de clarifier sa pensée que de l'exposer à quelqu'un d'autre, même profane en la matière. L'improvisation serait alors la façon de savoir ce que l'on ignore si on en parle pas. Si celui qui se livre ainsi n'a aucune idée de ce qu'il va faire, un rythme, un mot peut suffire à déclencher l'imagination créatrice. C'est ainsi que l'improvisation, comme moyen de faire de la musique, traverse toutes les couches sociales, tous les niveaux de compétence, et permet des échanges de compétences parfois surprenants. Il est évident qu'il faut aimer le risque et l'expérimentation et lorsque nous demandons à Vinko Globokar qui improvise aujourd'hui, il nous répond :

«En général, ce sont des musiciens qui ont plus ou moins joué du jazz dans leur vie, ou au moins des variétés. [...] Mais il y a aussi des gens qui sont passés comme instrumentistes à travers toute la littérature contemporaine et au bout du parcours ont eu besoin de s'adonner à une musique dans laquelle ils peuvent mieux s'épanouir et de laquelle ils sont copropriétaires. Il y a aussi celui qui a en soi l'envie de créer mais n'a pas le don d'organiser sa création à travers la composition. [...] Mais il y a inversement le compositeur qui s'entoure de quelques personnes afin de pouvoir faire de la musique en mettant la main à la pâte [...]. Et puis il y a tout ce monde, sûrement plus important en nombre encore, qui par sa marginalité rend le phénomène plutôt insaisissable : l'amateur qui sait à peine jouer d'un instrument mais qui est pourtant tellement inventif [...] ; le musicien qui ne sait pas lire la musique mais qui joue très bien ; le poète qui devient chanteur actif à l'intérieur d'un groupe [...]. Une énumération sans fin de différents cas, justement parce que c'est un domaine où tout le monde a accès, à tous les niveaux, professionnel ou amateur, avec ou sans connaissances musicales.»¹

Ainsi l'improvisation ne cherche pas une expression adéquate qui l'habillerait : la pensée s'entraîne à sa propre poursuite parce que, inséparablement, les mots où on la pense s'appellent et se relancent. Au-delà du par cœur superficiel de la répétition, l'improvisation révèle l'être qui dit et fait selon l'exigence de la situation, les découvertes modifiant les chemins qu'il emprunte, à la manière de l'orateur repartant du mot prononcé.

¹ Globokar (1978).

Dans la suite temporelle des actes qui construisent l'unité de l'ensemble, s'établit à chaque moment cette simultanéité de la conception et de l'exécution assurée par la vitesse qui permet à la spontanéité de passer outre les réflexions méthodologiques. L'expérience que vécut Barre Phillips illustre parfaitement ce nouvel état de fait :

«[...] Un ami compositeur avec qui j'avais beaucoup travaillé m'a demandé d'enregistrer pour lui, librement, tout ce que je voulais. [...] J'ai donc enregistré plus de trois heures ; et lui n'a plus voulu y toucher : il a même voulu sortir un disque de ma musique ! [...] J'ai bien dû réfléchir six mois avant d'accepter cette image [de moi], sans juger, et de me dire que ma musique était là.»¹

L'artiste *fait* à partir de ses techniques et de son savoir-faire, sans avoir besoin de s'arrêter de faire pour se retourner vers son savoir qui s'actualise immédiatement, et ainsi il n'y a plus de distinction entre la théorie et la pratique. L'acte d'improvisation "dilate" le musicien qui se trouve *augmenté* dans sa nouvelle manière d'être.

4.1.1.2 Intuition collective

Cette nouvelle manière d'être se cristallise dans la musique contemporaine par de nouvelles expérimentations, différentes et totalement vivantes. Nous ne les citerons pas toutes évidemment, mais uniquement les plus révélatrices de cette époque de changement.

Le maître mot de ces nouvelles tentatives est *mobilité* : mobilité du jeu, mobilité des catégories et mobilité des fonctions et des pratiques. Le groupe *Nuova Consonanza*, basé à Rome et formé en 1964 par Franco Evangelisti (1926-1980) réunit exclusivement des compositeurs tous issus de la tradition postsérielle (qui va de Webern à Nono), et qui par ailleurs avaient de multiples activités professionnelles, notamment dans le cinéma ; le plus connu d'entre eux, Ennio Morricone², est présent dans le groupe depuis sa fondation. Dans cette activité de groupe, qui signifie un engagement très important pour ces compositeurs, l'intérêt premier est la production du son avant même toute référence de style. Les séances de travail sont des exercices d'improvisation (sur un son, sur un timbre) qui vont constituer petit à petit le répertoire non noté mais uniquement mémorisé. Une nouvelle écriture *orale* est alors mise en jeu et renouvelée sans cesse.

¹ Entretien avec Denis Levaillant (1996), p.229. Barre Phillips, contrebassiste, a fait partie d'un des meilleurs groupes de musique improvisée des années soixante-dix, The Trio avec John Surnam au saxophone et Stu Martius (mort en 1980) à la batterie.

² Le groupe était alors constitué d'Egisto Macchi (dans le groupe depuis 1968), banjo et percussions ; Ennio Morricone, depuis la fondation, trompette et lyre ; Giovanni Piazza (depuis 1971), cor et violon ; Antonello Neri (1975), piano ; Alessandro Sbordonì (1975), saxophone et banjo ; Giancarlo Schiaffini (1975), trombone.

Le *New Phonic Art* et l'activité des musiciens qui le composent¹ furent exemplaires de ces mutations des années soixante-dix. Ces quatre instrumentistes de très haut niveau, compositeurs et interprètes de musique contemporaine devaient fournir une expérience unique sur la nouvelle liberté de ces années. Le groupe évolua de façon significative car à ses débuts (1968-1969) aucune citation n'était tolérée, et les incursions dans le jazz étaient bannies. Puis, une certaine maturité fit entrer un jeu plus actif, plus théâtral et le contrôle si fit de moins en moins sentir. L'activité s'élargit de façon régulière et l'ouverture se fit toujours plus grande² provoquant d'autres structures et d'autres formes. Toutes les contradictions de l'époque se retrouvent ici : forme et matériau, préparé et spontané, individuel et collectif, recherche et plaisir. Toutes ces contradictions n'ont pu être possibles que par le choix de départ : l'improvisation.

4.1.2. *Processus de personnalisation et Art de vivre*

4.1.2.1 «It's our Music», (Ornette Coleman)

Cette profusion de différences s'accompagne d'une revendication très forte d'identité, nouvelle par sa profondeur et son étendue. La nécessité de *faire sa musique* devient un processus de personnalisation. La question de la création renvoie à la nature même de l'improvisation. Quelle peut-être l'autonomie d'un musicien européen pratiquant exclusivement l'improvisation ? Lorsque Ornette Coleman joue *It's our music* en 1960, cela veut dire : c'est notre musique, à nous, jeunes musiciens new-yorkais, mais aussi : c'est notre musique, à nous qui sommes dans la tradition de la musique noire américaine. En Europe, la situation est plus difficile car cette tradition n'existe qu'en négatif. Tout ce qui ne rentre pas dans le cadre de la musique de tradition académique ne sera pas considérée ; au pire, ce sera du jazz ! A preuve, les aides officielles vont à la musique, pas au divertissement, à part quelques exceptions : l'aide régulière à la création des improvisateurs hollandais ou suédois est un phénomène tout à fait isolé en Europe. Le cas de l'Italie est surprenant dans ce paysage fermé. Dans les années soixante-dix, l'*Umbria Jazz*, festival gratuit, ouvre la musique noire américaine à une large masse ; Anthony Braxton, en 1974, jouera devant quinze mille personnes en solo !

Cette quête d'identité se révèle dans la revendication d'égalité avec les autres créateurs. La situation, nous l'admettons, est tout à fait paradoxale. D'un côté, l'improvisation représente l'instabilité par excellence et de l'autre l'improvisateur

¹ Le *New Phonic Art* regroupait Jean-Pierre Drouet (percussions), Vonko Globokar (trombone), Michel Portal (clarinettes, saxophones), Carlos Roqué Alsina (piano, orgue).

² On put entendre le travail novateur de Jean-Pierre Drouet, polyvalent par excellence, qui fut l'interprète de la plupart des compositeurs contemporains, de Boulez à Kagel, et qui se passionna pour les percussions orientales, les tablas et le zarb, sous l'influence de Djamchid Chemirani.

recherche un statut social stable. Mais à cette époque, les projets musicaux sont eux-mêmes instables et il n'y a donc pas lieu de s'étonner de ce paradoxe. L'improvisation traverse aussi bien la musique improvisée que la musique contemporaine ; dans l'une, son travail est plus apparent que dans l'autre. Mais la seconde a tous les pouvoirs car la notion même de créateur est liée indéfectiblement à l'écriture. Les disques de musique improvisée sont donc légion. Nous citons à ce sujet un texte de Derek Bailey, édité par L. Goddet dans *Jazz Hot* :

«Dans tous les secteurs de l'improvisation ont été émises certaines réserves qui concernent le phénomène de l'enregistrement ; et, singulièrement, l'enregistrement d'improvisations libres suscite les réserves les plus nettes. [...] Il faut remarquer en outre que les mystifications techniques auxquelles on a recours à chaque enregistrement agissent au détriment de l'équilibre et de l'interaction constamment changeants qui sont le propre de la plupart des improvisations libres. [...] Plus importante encore que les limitations techniques imposées par la technologie est la perte même, [...] de l'atmosphère d'activité musicale, de l'environnement créatif généré par la musique, l'endroit et l'occasion, rencontre qui constitue bien une des forces principales de l'improvisation.»¹

Il reste pour l'improvisateur libre qui souhaite "la gloire et la fortune" les concerts où il peut exprimer *sa* musique. L'improvisateur mise sa vie sur le pari de l'entreprendre personnellement, le temps de son acte coïncidant avec sa durée vécue, sans fissure entre le *faire* et l'intention.

4.1.2.2 Art Total

Cet art de vivre fait que les véritables improvisations sont rares parce que notre spontanéité est rarement totalement libérée. Cette volonté d'harmonie dans sa vie et dans son art Jean-François de Raymond la décrit comme suit :

«Faire de l'existence une activité harmonieuse, réjouissante et stimulante, c'est l'art de vivre. L'improvisation alors se trouve à la rencontre de l'art avec la vie ; la vie la plus artiste serait la vie improvisée.»²

Pendant très longtemps, en Occident, nous avons tenté de séparer l'art de la vie, en réduisant l'art au chef-d'œuvre excluant par-là même l'improvisation. Les nouvelles expériences de la musique contemporaine ont réintégré le "spectacle total" de la vie

¹ L. Godet, (1979), n° 360.

² De Raymond (1980), p.212.

(Happening, Théâtre musical, etc.), l'improvisation unifiant les fonctions expressives de l'être humain.

4.1.3. Nouvelles pédagogies d'ouverture

4.1.3.1 Méthodes globales

La nouvelle ouverture du jazz ainsi que la complexification des données de l'improvisation contemporaine posent la question des limites d'une transmission possible. Plusieurs réponses sans aucun doute. Nous avons tout d'abord la méthode globale comme celle enseignée par le trompettiste Bill Dixon¹ au *Black Music Department* de Bennington (Vermont, USA) depuis 1968. Le séminaire qu'il dirige mélange plusieurs fonctions, mais ce qui semble le plus important est la sensibilité orale, c'est à dire la *disponibilité* de chacun face à une situation musicale imprévue. Bill Dixon puise dans toutes les musiques, Stravinsky à Kenny Burrell ainsi que quelques grands du jazz comme Thelonius Monk, Lester Young, Charlie Parker, John Coltrane ou Miles Davis.

L'enseignement du pianiste Ran Blake au *New England Conservatory of Music* de Boston repose aussi sur une méthode globale. Sur quatre années, les étudiants ont la possibilité de trouver leur propre style en assimilant profondément l'ensemble des musiques ethniques. Les méthodes de base de cet enseignement sont la formation de l'oreille, l'imitation vocale, la mémorisation de mélodies afro-américaines. Durant les deux dernières années, le musicien sera amené à jouer en groupe et à se produire en public. Sur l'album intitulé *Third Stream Today*,² nous pouvons entendre les résultats de cet enseignement où l'improvisation joue le rôle d'échangeur culturel : gospel, blues, *free music*, Charles Ives, chanson populaire grecque se côtoient en parfaite harmonie.

4.1.3.2 Musique pour tous.

Les musiciens lyonnais de l'ARFI³ ont développé un travail pédagogique concernant la musique improvisée afin de sensibiliser des personnes n'ayant pas de rapport particulier à la musique. La méthode bien sûr est adaptée et consiste en des exercices rythmiques et vocaux afin de travailler l'oreille. Ce travail se fait individuellement et collectivement et les stages semblent répondre à une attente, celle de personnes n'ayant aucune connaissance musicale (ne sachant pas lire la musique) mais voulant travailler la base de toute musique : le son.

¹ Il fut l'un des éléments moteurs du free-jazz new-yorkais des années soixante.

² *Third Stream Today*, (1976).

³ L'ARFI, Association à la recherche d'un folklore imaginaire, fut fondée par une vingtaine de musiciens lyonnais désireux de promouvoir l'expression improvisée. Louis Sclavis a en fait parti.

Le mot improvisation pénètre les Conservatoires qui sont interpellés par cette façon de faire, l'enseignement du jazz facilitant son entrée. Les exemples que nous avons cités¹ ont tous pour caractéristiques de privilégier l'essence même de l'improvisation : la personnalisation, l'identification du musicien à travers la découverte de sa propre créativité.

Dans ces mouvements de la pédagogie actuelle se joue la question d'une généralisation possible d'une "grammaire de l'improvisation". L'improvisation contemporaine comme moyen pédagogique permet d'imaginer une généralisation des passages, un jeu plus ouvert entre toutes les catégories. Prise comme méthode globale, ses exigences deviennent celles de toute musique : changement et répétition. En effet, changer et répéter sont à la base de toute fabrication de musique.

En optant pour la créativité personnelle, elle relativise les prétentions universelles du savoir classique. Elle ouvre le musicien aux intervalles, tempérés et non tempérés, aux couleurs, aux textures, à l'entraînement de la mémoire des durées, à la rapidité de réaction, autant de qualités exigées dans le travail de l'improvisation, qui sont des éléments fondamentaux de la formation musicale. Et enfin son ambiguïté profonde : car prônant la *personnalisation*, elle prétend tout aussi bien à la *généralisation*.

4.2. La grande cassure

4.2.1 «Le Hasard et la Nécessité» (Jacques Monod)

4.2.1.1 Dissolution de l'écriture

L'improvisation a traversé depuis les années soixante toutes les pratiques musicales, et une tentative de classification serait automatiquement un échec. En revanche, en parcourant les courants qui l'ont portée, nous pourrions mieux la situer dans le nouveau paysage contemporain. Il faut avant tout rappeler que l'improvisation d'aujourd'hui est née des cassures récentes de la musique dite savante aussi bien que des nouvelles dispositions du jazz. Ce nouveau voyage va nous conduire aux frontières des ressources récentes de la composition nées de l'improvisation.

Dès la fin de la seconde guerre mondiale, on assiste à une prolifération de propositions individuelles de compositions. Même la méthode dodécaphonique et le style néoclassique ne représentent que pour quelques années une base commune ; en effet, dans les années cinquante on ne rencontre pas de poétiques et de techniques homogènes, mais chaque compositeur cherche sa voie, son propre langage. Les références à une quelconque réglementation de l'écriture ont disparues, il n'existe plus une grammaire, un vocabulaire commun, une codification linguistique, un style prédéterminé ; le compositeur est à la recherche de nouveaux processus mentaux,

¹ Il en est d'autres : L'IACP (Paris), animé par Alan Silva, le Creative Studio, créé à Woodstock par Karl Berger (qui enseigne aussi à Liège). Mais ces expériences nouvelles des années soixante-dix sont très peu nombreuses.

poétiques, esthétiques, techniques, expressifs, une recherche toujours renouvelée et flexible, en rapport avec l'histoire qui se transforme très rapidement et qui propose au musicien des vues toujours nouvelles, des éléments différents.

La technique sérielle généralisée au début des années cinquante portera son attention sur la variabilité permanente de tous les détails microscopiques qui aboutira, en fin de compte, à une invariabilité indistincte.¹

Ces recherches portaient sur les nouvelles structures ; comment jouer avec elles ? Comment garder la souplesse de l'œuvre sous un biais strictement calculé ? Comment rendre la relativité des événements au niveau des structures ? C'est pour répondre à ces questions que les compositeurs issus de l'école sérielle européenne² en sont venus à engager un mouvement qui, de l'utilisation de la notion de hasard à l'indication verbale, devait manifester plusieurs degrés différents de *dissolution de l'écriture*. Ces questionnements abstraits allaient de pair avec des recherches tout à fait concrètes telles que la musique sur bande et la rencontre avec l'école américaine. En travaillant la bande magnétique et les formes concrètes, le compositeur, avec ses ciseaux, devenait manipulateur. Le sérialisme intégral naît des perspectives ouvertes d'Anton Webern³ ainsi qu'à l'enseignement d'Olivier Messiaen (1908-1992) qui fera connaître les œuvres de ce dernier. Ainsi, les compositeurs sériels avec l'aide des machines allaient pouvoir maîtriser le timbre le plus fin, la couleur la plus microscopique et avec eux tous les phénomènes transitoires qui en découlaient.

L'école américaine, avec les mêmes soucis compositionnels, n'utilisa pas les mêmes moyens. John Cage, un ancien élève de Schönberg, crée des méthodes de non-répétition systématiques et des matériaux nouveaux : le fameux «piano préparé» date de 1938, et *Imaginary Landscape n°1*, en 1939, est la première pièce utilisant des sons sinusoïdaux. John Cage développera les premières expériences de composition utilisant le hasard, soucieux de se détacher de l'individu compositeur.⁴ *Music of Changes* pour piano sera le fruit de neuf mois de hasard calculé et sera créé en 1951 par David Tudor. Ces idées nouvelles auront une influence très importante sur la jeune génération européenne.

¹ Le sérialisme intégral strict a peu duré (1950-1955), et a constitué un passage obligé de rigueur constructiviste et de radicalisme vis à vis de l'héritage culturel.

² Les noms qui vont revenir le plus souvent sont : Pierre Boulez (né en 1925), Bruno Maderna (1920-1973), Luciano Bérío (né en 1925), Karlheinz Stockhausen (né en 1928), Luigi Nono (1924-1990) et Henri Pousseur (né en 1929).

³ Des trois Viennois, Anton Webern (1883-1945) fut celui qui promut la musique la plus objective, pur jeu de valeur et de proportions. De la technique dodécaphonique sérielle, à partir de l'Opus 17, Webern cherche à tirer les plus radicales conséquences ainsi qu'à rendre son emploi simple et limpide. C'est ainsi qu'il aime employer des séries de douze sons dérivées de micro séries de trois ou quatre sons (*Concerto pour neuf instruments* op.24). C'est aussi celui qui poussa le plus loin la recherche sur la «mélodie de timbres» (Début de la *Symphonie* op.21, Le *Ricercare* de l'*Offrande musicale* de Bach).

⁴ Au début, le hasard signifiant de façon quasi univoque la possibilité de ne pas choisir, avec les notations par diagrammes, et leur extension par l'intermédiaire du *I-Ching*, au tirage au sort par jet de dés.

Pour Cage, il est impossible de jouer avec la structure ; il faut donc la briser.

A l'inverse de Pierre Boulez qui veut contrôler l'indétermination et le hasard, Cage joue sur le «non-contrôle», le «non-vouloir» et se contente de présenter, de faire entendre des réseaux d'opérations de hasard, forcément inégales, donc non quantifiables. Cette façon radicale de penser la musique fut critiquée aussi bien dans la société américaine qu'en Europe, mais permis tout de même de pointer sur les blocages et les empêchements de la pensée compositionnelle occidentale.

Iannis Xenakis formulera des thèses tout aussi radicales. Sa référence est, comme Cage, Arnold Schönberg mais cette fois en total négatif. Il reproche à ce dernier de ne pas avoir appliqué toutes les conséquences du dodécaphonisme. Ainsi, s'appuyant sur les nouvelles découvertes de la mécanique quantique, sur les récents développements de la théorie de l'information et sur les anciennes propositions du calcul classique des probabilités, Xenakis développe de façon exhaustive une forme de composition rendant compte de ce nouveau réel physique et sonore : la «stochastique». Dans un entretien du 4 mars 1966 avec Mario Bois, Xenakis explique son opposition brutale aux termes «aléatoire» ou «indétermination» ou bien encore «œuvre ouverte» en parlant de sa recherche musicale :

«Il faut pouvoir produire l'édifice, produire une structure abstraite de formules et de raisonnements qui, habillée en musique par les sons, soit intéressante jusqu'au bout. [...] A la machine, je fournis un réseau très précis, très serré de formules et de raisonnements, [...] puis on lui fixe les données d'entrée, que vous fournissez à une sorte de boîte noire. [...] Non, «aléatoire», en fait «musique improvisée» veut dire qu'on laisse le choix à l'instrumentiste. Pour moi, cette attitude fait un abus de langage et est une démission du compositeur.»¹

Cette recherche semble dans son fonctionnement être l'exact inverse de celle de Cage ; elle lui ressemble pourtant étrangement. Xenakis n'utilise pas le hasard mais calcule, ce qui revient à peu près au même, des fonctions de probabilités. Utilisant l'ordinateur pour provoquer une «forme musicale libre», il réalise en 1962 un programme sur l'ordinateur IBM 7090, qui donnera naissance à *ST/10. 1,080262* pour dix instrumentistes, puis à *Atrées* pour la même formation et *ST/48* pour orchestre. Ce jet de dés aboutit en définitive à un résultat stable et ordonné et les instrumentistes sont en fait réduits en opérateurs mécanisés à outrance.

¹ Extrait *Boosey and Hawkes* du 4 mars 1966 avec Mario Bois.

4.2.1.2 L'interprète et la forme ouverte

Dans ces œuvres nouvelles, l'interprète croit jouer librement mais en fait la prédétermination de l'ordre est avant tout recherchée. Cage et Xenakis se rejoignent là où on les aurait crus diamétralement opposés : en voulant retourner au réel, à la nature, tous deux se heurtent au réel, à la nature, sous forme d'instrumentiste. Pierre Boulez parlera d'*aléatoire* ou de *hasard par inadvertance*¹ dans des œuvres telles que *Le Marteau sans Maître* (1953-55) ou la 3^{ème} *Sonate pour piano* de 1957. L'interprète sera rendu en partie libre, mais libre de faire un choix d'enchaînement, dans un réseau de circulation restant, lui, tout à fait déterminé. Cette mobilité de l'interprète revient à une sorte de *ruse* supplémentaire d'une écriture fragilisée devant l'inconstance du réel.

Le *Klavierstück XI* (1956) de Stockhausen comprend 19 groupes de notes répartis sur la partition et que le musicien doit aborder sans intention.² Si l'aléatoire est ici un procédé d'écriture, l'œuvre n'est pas complètement ouverte, elle est «semi-ouverte et semi-fermée». Ce qui est mobile, c'est l'ordre de succession, la vitesse de déroulement, l'articulation et le relief sonore des différences séquences, mais l'espace sonore reste entièrement déterminé. Cette œuvre est en fait une œuvre unique, autorisant des interprétations variées. Dans la *Sequenza* pour flûte de L. Bérío (1958), l'interprète est libre de prendre le temps, les durées n'étant pas fixées. Cette œuvre très souple n'en demeure pas moins très peu ouverte.

Libérer le temps, prendre le temps réel, faire coexister des temps différents ; les compositeurs de cette génération ont avancé sur ce plan grâce au travail sur bande qui les libérait de la pensée métrique. C'est dans cet esprit que la problématique plus systématique des *formes ouvertes*, ou mobiles, se forgea pour résoudre à la fois des questions strictement compositionnelles mais au-delà des questions philosophiques.

4.2.2. Le temps de l'ouverture et L'Oeuvre Ouverte

4.2.2.1 L'ambiguïté comme valeur

Le hasard, l'indétermination, l'aléatoire entraînent l'ambiguïté, c'est à dire suppose une référence à des significations en nombre limité, selon des grilles dont on ne dit pas laquelle est proposée pour lire et élire le sens. L'ambiguïté multiplie les sens du monde en le lisant comme une pluralité de possibles simultanés. Dans le livre de Umberto Eco, *L'Oeuvre Ouverte*, paru en français en 1965, l'auteur constate que : «cette ambiguïté devient une fin explicite de l'œuvre, une valeur à réaliser de préférence à toute autre.»³

¹ Boulez (1957), p.41.

² Cott (1979), p.73.

³ Eco (1965), p.9.

C'est donc en comparant tous les arts, y compris la musique, que Eco définit la poétique de l'œuvre ouverte comme «*le projet d'un message doté d'un large éventail de possibilités interprétatives.*»¹ Et plus loin, au sujet de l'interprète, il déclare : «*[...] Celui-ci n'a plus seulement, comme dans la musique traditionnelle, la faculté d'interpréter selon sa propre sensibilité les indications du compositeur. Il doit agir sur la structure même de l'œuvre [...] dans un acte d'improvisation créatrice.*»² En effet, l'interprète participe à la création en l'effectuant, ensuite en la complétant par une collaboration avec son auteur initial. En créant le possible en l'actualisant, l'interprète devient co-créateur ; ne se contentant plus d'interpréter une situation élaborée par un autre, il détient la responsabilité du devenir de l'œuvre.

L'œuvre ouverte suppose l'ouverture aussi par rapport au spectateur, qui l'interprète en la recevant. Le spectateur peut contempler l'œuvre sous une multiplicité d'angles qui témoignent de son infinie richesse, liée à son ambiguïté essentielle ; si le message est univoque, l'œuvre sera fermée. La responsabilité de l'auteur est très engagée dans une œuvre ouverte, car elle est par essence une création non individuelle. L'ouverture correspond ici à l'aspect toujours variable de l'œuvre au sein de sa transmission et à sa transmissibilité même. Entre l'absence de forme et une forme close, le forme ouverte reçoit la créativité du praticien et réclame le contrôle de l'artiste, comme le note Alexandre Calder³ qui, avec ses célèbres mobiles, a influencé vers 1950 les tenants et les chercheurs de la «forme ouverte».

L'œuvre ouverte devait nécessairement glisser vers la non-œuvre. Le compositeur privilégie l'instant présent, l'ici et maintenant, comme signe de sa propre durée. Le compositeur *propose* des jeux, des prétextes : *Cartridge Music* (1960), *Variations VI* (1966) de John Cage deviennent des symboles de ce non-engagement du compositeur et de cette désaffection pour la notion d'œuvre au sens classique. La partition verbale décrit finalement *ce qui se passerait si...* l'improvisation existait.

Mais les propositions verbales de *Aus den sieben Tagen* dans la production de Stockhausen datent de 1968. Revenons quelques années en arrière afin de mieux saisir la poétique de l'œuvre ouverte.

¹ *Ibid.*, p.11.

² *Ibid.*, p.15.

³ «La disparité dans la forme, la couleur, la taille, le poids, le mouvement, voilà ce qui fait une composition et si ceci est admis, alors le nombre des éléments peut être restreint. La symétrie et l'ordre ne font pas une composition. C'est par l'accident manifesté dans la régularité que l'artiste contrôle réellement, qu'il fait ou gâte une œuvre.» (1965), p. 35.

4.2.2.2 La poétique de l'œuvre ouverte

Par poétique nous entendons : *«le programme opératoire que l'artiste chaque fois se propose ; l'œuvre à faire, telle que l'artiste, explicitement ou implicitement, la conçoit.»*¹

Nous avons porté notre recherche sur des œuvres dans lesquelles projet et résultat nous semblaient coïncider. Une des nécessités du concept d'ouverture dans le travail des compositeurs à la fin des années cinquante était l'émancipation de la périodicité, la volonté de libérer la métrique et de donner le sentiment d'un temps multiple. Pour ce faire K. Stockhausen écrivit en 1956 le *Klavierstück XI*, créé en 1957 par le pianiste David Tudor. Cette œuvre apparaît d'emblée beaucoup plus souple dans son articulation générale et beaucoup moins crispée dans son recours à des processus aléatoires que la 3^{ème} Sonate pour piano de Pierre Boulez datant aussi de 1957. Le *Klavierstück XI* comporte dix-neuf séquences différentes que le pianiste à le droit d'enchaîner dans n'importe quel ordre. Stockhausen appellera lui-même cette œuvre une «forme multivalente composée selon des lois de probabilités dirigées»² Mais la mobilité formelle de cette œuvre se trouve en fait dans la multiplicité des possibilités d'exécution autorisée par les changements de parcours, de tempi, des modes d'attaque et des niveaux d'intensité. En somme, l'auteur offre à l'interprète une œuvre à *achever*, et nous pensons comme U. Eco qu'il faut considérer cette œuvre *«comme des réalisations effectives d'un pouvoir formateur fortement individualisé par les données qu'a originalement proposées l'auteur.»*³

En revanche, la mobilité de l'œuvre ne joue pas sur le plan du rythme, car l'espace sonore est entièrement déterminé au niveau des hauteurs. Même si le compositeur dit que le *Klavierstück XI* est l'exemple type d'une œuvre pour laquelle *«on ne peut pas parler d'une durée de l'œuvre indépendante d'une certaine durée d'exécution : l'œuvre n'a pas de durée, seule l'exécution en a une.»*⁴ Nous serions tentés de dire que le compositeur a échoué, car le fait que cette œuvre soit composée de dix-neuf séquences indépendantes les unes des autres révèle un espace morcelé par une fragmentation discontinue, et non pas d'un espace éclaté à temps multiple. Il nous semblerait que cette contradiction ait fait avancer les choses, et que le fait de développer un champs de phénomènes rythmiques de base très étendu permet de prévoir une continuité, une liaison et une diversification entre l'écrit et l'improvisé. Avec le compositeur polonais Witold Lutoslawski, nous nous trouvons confrontés à autre type de projet d'ouverture.

¹ Eco (1965), p.10.

² Stockhausen (1963), p.155.

³ Eco (1965), p.34.

⁴ Stockhausen (1963-1971), volume 1, p.198.

C'est en 1960, à la suite d'une audition radiophonique du *Concerto pour piano* de John Cage, que Lutoslawski se tourna vers une nouvelle méthode de composition musicale qu'il nomma «aléatoire contrôlé». *Jeux Vénitiens* (1961) fut la première partition utilisant cette méthode ; cohabitation d'une notation métrique et d'une notation libre. Tout en respectant la démarche de John Cage, il rejette une telle approche du problème compositionnel :

*«Je suis moi-même l'adversaire de cette attitude qui consiste à élever le hasard au rôle de facteur décisif dans le processus constitutif d'une œuvre d'art. [...] La musique entièrement déterminée par le hasard ne m'intéresse pas. Je désire que mon œuvre soit quelque chose que j'ai créé moi-même et qu'elle soit l'expression de ce que j'ai à communiquer aux autres.»*¹

Cette technique de l'aléatoire contrôlé consiste en fait à introduire un certain facteur d'indétermination dans le déroulement temporel des différentes parties instrumentales d'un même ensemble, par exemple en supprimant la barre de mesure commune et en introduisant l'*ad libitum* en ce qui concerne le rythme et le tempo.²

Tout en libérant l'interprète des contraintes traditionnelles de l'exécution en commun, le compositeur utilise le hasard comme un moyen expressif qui permet d'obtenir certains effets sonores particuliers. Ainsi, sur le plan du rythme, l'utilisation de cette technique suffit à «imprimer à la physionomie rythmique d'une telle musique un aspect tout à fait différent de tout autre musique.»³ En effet, la structure rythmique qui résulte de l'*ad libitum* collectif est un phénomène beaucoup plus complexe que n'importe quelle structure polyrythmique dans la musique traditionnelle.

Il est intéressant de voir que le but de Lutoslawski n'était pas de créer une forme ouverte «intemporelle», comme le souhaitait Stockhausen, mais en outre il y a réussi alors que Stockhausen (en tout cas dans les premières œuvres ouvertes) a échoué. Peut-être l'abandon du but est nécessaire pour y parvenir ?

¹ Lutoslawski (1968), p.48.

² Cf. en particulier : Les *Jeux Vénitiens* (1961), les *Trois Poèmes d'Henri Michaux* (1963), le *Quatuor à cordes* (1964) et la 2^{ème} *Symphonie* (1967).

³ Op. cit. , p.50.

4.2.3. L'ouverture ultime : le Silence

4.2.3.1 Le «silence-son» chez Luigi Nono

Parallèlement au mouvement «d'Art Total»¹, de collectif, de transversalité, de globalité qu'engendre l'œuvre ouverte se dessine un mouvement inverse de repli sur soi-même, d'intériorisation. En musique intervient de plus en plus l'inaccompli, le fragmentaire, le non-dit du silence. C'est Webern qui parachève, dans la première partie de ce siècle, ce mouvement d'intériorisation : chez Webern écrit Adorno, les quelques sons des dernières œuvres de musique de chambre sont «*en quelque sorte, les mémoriaux de la musique qui devient muette dans l'indifférence.*»² L'impossibilité de s'exprimer, l'impuissance du sujet que manifestait l'utilisation du silence dans la première moitié du siècle a pris l'allure, dans sa seconde partie, de l'ouverture d'un monde. C'est la raison pour laquelle nous avons décidé de terminer cette étude avec deux compositeurs pour qui le silence est un «voyage vers soi» pour atteindre l'autre, les autres.

Vouloir traiter de la place du silence dans le Quatuor à cordes de Luigi Nono, amène immédiatement à être confronté à un paradoxe. D'une part, le silence est omniprésent dans l'œuvre, et ce jusque dans le titre, *Fragmente-Stille an Diotima*, d'autre part, son utilisation, son rôle, sa nature même, ne correspondent plus à ce que nous avons eu l'habitude d'observer chez les autres compositeurs. Luigi Nono nous a fait soudain comprendre qu'au sein d'un discours musical, le son peut aussi être silencieux et que, réciproquement, le silence peut devenir son, ce qui renforce le paradoxe précédent. Au-delà d'un silence fonctionnel (fragmentation du discours) et d'un silence structurel (texte dit intérieurement) le silence du son nous paraît l'aspect le plus révélateur de cette œuvre. En effet, pour Nono il n'existe pas d'opposition entre son et silence. On remarquera d'ailleurs que dans la préface de la partition l'échelle des durées concerne le point d'orgue au même titre que ce que nous appelons communément le silence et le point d'arrêt. Il s'ensuit que le silence «naturaliste» en tant qu'interruption du son, en tant qu'absence de son, n'existe pas non plus. En ce sens, il réaffirme avec Scriabine que «le silence est aussi son et qu'il y a des œuvres musicales qui se fondent sur le silence.»³

¹ La première expérience «multimédia» eut lieu en 1952 au Black Mountain College : John Cage organisa un *Happening* avec le peintre Rauschenberg, le danseur Merce Cunningham, le pianiste David Tudor, les poètes M.C Richards et Charles Olsen. Les chaises étaient partagées en quatre groupes disposés en triangle. Il y avait des échelles, et Cage s'en servit pour y prononcer une conférence. Il y eut des films projetés au plafond, des toiles blanches de Rauschenberg, lequel passait des vieux disques sur un phonographe, et Merce Cunningham improvisait parmi et autour de tout cela. Mauricio Kagel est l'illustrateur le plus connu de ce qu'il est convenu d'appeler le *Théâtre Musical* ; par exemple la pièce *Prima Vista* était basée sur des réactions immédiates du public à la projection de diapositives.

² Adorno (1962), p.64.

³ Nono (1993), p.44.

L'œuvre de Luigi Nono pourrait donc se percevoir comme témoin d'un art du «négatif sonore» dont le matériau premier serait le silence et non plus le son, ce silence dense d'autres sons troués à de rares endroits par la sonorité familière du quatuor à cordes soudain révélée.

Lorsque Nono définit lui-même le silence à l'intérieur du son, cela entraîne inévitablement une modification profonde des conditions nécessaires à l'écoute de l'œuvre. Il compose pour un auditeur du XX^e siècle dont l'écoute est, selon lui, «usée». Il faut donc «réveiller l'écoute» et un des premiers moyens est de redonner au silence toute sa valeur. De plus, les recommandations du compositeur montrent sa volonté de tenir en garde l'auditeur contre le repli sur soi. Ces dernières sont des invitations à écouter les autres, autres pensées, autres bruits, autres sonorités, autres idées afin de cette tendance de vouloir encore, en écoutant, retrouver soi-même dans les autres. Le «silence-son» du Quatuor de Luigi Nono est ainsi devenu par définition harmonie puisqu'il réunit ces deux éléments communément opposés. Non plus harmonie du souvenir cette fois, mais harmonie nouvelle, prometteuse, dont le musicien comme le poète entrevoient les prémisses ; le musicien abolit les frontières du silence et du son.

4.2.3.2 Le «silence originel» chez John Cage

L'œuvre musicale et conceptuelle de John Cage «fait date» non seulement par son originalité et son importance mais aussi parce qu'elle participe de ces recherches qui, dans les années 60-70 ont marqué les domaines de l'esthétique et de la création littéraire, picturale ou musicale. En effet, les nouveaux concepts et la nouvelle pratique musicale que John Cage tente de formuler coïncident avec plusieurs types de mutations marquant ces années 60-70 : mutation des idées et des *habitus mentalis* ; mutation des comportements créatifs ; mutation des principes musicaux traditionnels. Sa démarche, originale et révolutionnaire, permis de reconsidérer la définition même de la notion de silence dans la musique occidentale. La conception nouvelle du silence établie par Cage remet en cause la majorité des idées reçues et définitives de notre culture occidentale à travers ses mythes et ses traditions. Il développe musicalement un acte ontologique, matière à création. Cage emprunte le trajet vers l'originel, vers le sens premier, primitif, originaire, redonnant à la création artistique toute la puissance, la pluricité des moyens et des sens qu'elle avait perdue au travers des divers concepts et techniques esthétiques.

Dans notre pensée mythique, le silence est identifié au chaos : il est ante historique. La création mythique veut d'ailleurs que par un bruit, en niant le silence, la vie soit créée, le monde soit représenté. Lorsqu'en 1961, John Cage publie son livre *Silence*, c'est avant tout pour reconsidérer toutes ces notions de silence et pour redéfinir le

silence comme un signe musical à part entière. Dans ce livre, Cage pense que le silence n'est pas «au-delà» de la musique, mais *dans son intérieur*, car il est ce signe qui peut représenter la totalité des sons de la vie, délivré de tout lien et de tout lieu. Ainsi, pour notre compositeur, la musique est détentrice de la totalité des bruits et des sons. Le «tout est possible» devient en fait la logique opératoire de la conception du silence dans la pensée de Cage rendant caduque les barrières entre le son, le bruit et le silence. Toujours dans la pensée de Cage, le silence est un leurre par sa prétention d'imposer le silence aux bruits ambiants, sans jamais y parvenir. En reconsidérant le bruit comme souverain (le silence est en fait un bruissement incessant) il postule que le silence véritable n'existe pas dans sa définition habituelle. Dans *4'33''*, pièce silencieuse pour n'importe quel(s) instrument(s) (1952), œuvre la plus indéterminée et silencieuse qui soit, aucun son ne doit être produit. Par cette détermination, Cage veut montrer que de toute façon, il en existe. Une autre œuvre «silencieuse» de Cage réside dans le rassemblement de plusieurs personnes jouant un jeu de société dans une situation amplifiée (bridge, échecs). Cette œuvre permet au silence d'une partie d'échecs d'apparaître comme ce qu'il est : un silence plein de bruits. Cette pièce devient une œuvre musicale dans la mesure où elle révèle la complexité auditive du silence. En somme, pour Cage le silence n'est pas synonyme de la «présence d'une absence», mais la *dénomination de la réalité*.

Enfin, pour Cage la notion de silence participe de cette grande valeur post-moderne qui revalorise le présent –le *Carpe Diem* antique- saisir ce qui se présente. Le silence est ce moment qui marque le présent, l'instant, niant définitivement sa fonction classique de pause musicale, arrêt momentané d'une linéarité. Ce nouveau concept institue un autre rapport compositionnel et donc un autre rapport au monde. Cage ne compose plus au sens habituel du terme, il «laisse être le monde». En règle générale, les musiques «plient les sons à ce qu'ont voulu les compositeurs. Mais pour que les sons obéissent, encore faut-il qu'il y en ait. Ils sont là. Je m'intéresse au fait qu'ils soient là, plutôt qu'à la volonté des compositeurs.»¹ La revalorisation du silence s'accompagne chez Cage de son esthétisation du monde : célébration de l'identité fondamentale entre l'homme, le son et le cosmos. Enfin, le silence, chez Cage, nous renvoie à un autre silence : celui de la poésie et de la musique confondue à l'origine en une musique totale, infinie et mutique ; cette musique des origines qui, comme l'œuvre de Cage, nous redit sa finalité suprême : le silence.

¹ Cage (1976), p.149.

CONCLUSION

Au commencement était l'Acte, l'improvisation inaugurale fit l'Être dans l'instant de son jaillissement où exister est agir.

Le premier geste, le geste initiateur est toujours difficile à produire. Pour improviser, il faut jouer, jouer encore et encore, en prenant le risque de découvrir que l'on a rien à dire ; c'est le premier risque, et le grand, l'unique, de l'improvisation. Les autres arrivent, en nombre, qui sont : la précipitation, la redondance, l'imitation, l'excès de rhétorique. Il faut être un aventurier pour se jeter ainsi dans l'inconnu, un être épris de liberté, mais la liberté est dangereuse. Vladimir Jankélévitch écrit à ce sujet :

«L'improvisateur ne sait ni le chemin, ni le but, ni les moyens ni la fin, et que cette double ignorance fait toute la passionnante aventure de l'improvisation. Il sait et il ignore à la fois, ce qui revient à dire qu'il devine, par une sorte «d'entrevision» ou de pressentiment clair-obscur qui est l'intuition même.»¹

Les improvisateurs ont, comme le dit Georges Roditi, *«l'esprit de perfection»*. En effet, ils se moquent du but, de la finalité, ils n'accumulent pas les titres, les choses faites, ils préfèrent multiplier les rencontres, les visages, les sensations, les moments. *«L'esprit de perfection est là, dans une réussite sans avancement»* écrit Roditi² et ce sont ces mélanges, ces échanges qui font exister les improvisateurs. Pour le musicien iranien qui atteint le *Hâl*, ce point de non-retour, et le public qui s'enflamme en sentant cette énergie, pour le musicien de jazz qui trouve le *feeling* avec ses partenaires, cette expérience est unique et indéfinissable. C'est pour cela que les improvisateurs jouent longtemps, c'est pour permettre d'aller au-delà du corps, pour aller chercher cette énergie pure, pour atteindre un autre état. Le musicien iranien cherche la couleur, l'essence du mode, tandis que le musicien de jazz frappe son instrument jusqu'à épuisement, jusqu'à saturation, jusqu'à la limite qui le fera passer de l'autre côté. Deux méthodes différentes, certes mais les motivations sont les mêmes ainsi que le résultat.

L'improvisation est ce passage, ce pont entre l'appris et l'intuitif, entre le savoir et l'instinct, entre le mental et l'affect. Plus encore, l'improvisation est le trait d'union entre l'imaginaire et le symbolique en création.

L'imaginaire investit toutes les zones du réel, lui donne une signification polysémique. Le réel résiste à cet affrontement et reste ce qu'il est : une grande inconnue dans sa nature ultime. Mais de cette confrontation naît le symbolique comme univers complexe de significations renvoyant à des référentiels multiples à la fois imaginaires et réels-rationnels. Du fait même de la spécificité inépuisable du réel et du désir imaginaire de tout connaître, de tout savoir, la confrontation imaginaire/réel

¹ Jankélévitch (1998), p.148.

² Roditi (1984), p.14.

sera toujours tragique sous l'épreuve du manque, et le symbolique qui en résulte sera toujours en création. L'imaginaire est donc l'élaboration d'un projet de dépassement des conduites, instinctives ou habituelles, lorsqu'elles sont impuissantes à résoudre les problèmes nouveaux qui se révèlent au sujet. Dans cet état extrême, le sujet va inventer, créer un nouvel objet ou une nouvelle forme qui ne pouvait se déduire à partir de la situation précédente. Cette création, cette production convoquée ici par l'improvisation nous semble être une composition à part entière. Nous l'avons vu avec le musicien iranien qui, voulant accéder au monde "imaginal", crée une nouvelle composition musicale. La vision du monde pour un iranien est basée sur un système mystico-religieux qui appréhende la réalité sous un biais tri ou multidimensionnel : le sensible, l'intelligible et l'entre-deux ou le monde "imaginal". Ce système se caractérise par une hiérarchie du réel dans laquelle les niveaux se compénètrent, traçant des voies de passages. Ce domaine s'offre donc à la perception imaginaire ou visionnaire, qui est l'organe même de l'imagination active ou créatrice. Pour le musicien de jazz, cette création qui se déchaîne pendant l'improvisation est plutôt symbole de liberté, de voyage, de changement. La caractéristique de l'improvisation de jazz est ce caractère vécu de l'*impetus*, qui meut la création musicale, c'est à dire la spontanéité créatrice. L'accent qui portait il y a 30 ans sur l'expression des sentiments, est passé dans les années 70 du côté de l'impulsion et de l'action dont l'interaction entre le moi et le groupe suscite l'intervention des participants. Chaque action est porteuse d'une image particulière qui constitue un véritable *puzzle*. Le rythme aidant, ce bouillonnement général introduit une réalité collective qui participe au sacré inspirant les actions symboliques.

Cette capacité élémentaire d'évoquer une image (une première image) à partir de formules conventionnelles ou de modèle établi fait partie du processus d'improvisation. Ce processus, comme nous l'avons vu, est très complexe et force les blindages de la pensée aristotélicienne. L'improvisation touche au non-rationnalisable de la psyché, ce qui n'exclut pas la connaissance pour autant. Dans cette perspective, les Maîtres de l'improvisation sont certainement les philosophes du *Koan* bouddhique. Les *Koans* sont des énoncés de vérité paradoxale qui ne peuvent pas être comprises par l'intellect. Ils forcent la pensée au silence après avoir suscité une grande tension et ce silence intérieur permet la manifestation d'un niveau de conscience élevée. Tout se joue dans l'instant. Ceci ne peut se faire, comme le disait le maître Sung Yuan à la fin du XII^e siècle, que par la spontanéité et l'improvisation. John Cage avait compris l'importance du présent, de la parfaite momentanéité que véhicule cette philosophie, et en laissant *être* l'œuvre (non-œuvre aussi) il nous entraîne dans une autre compréhension du monde.

Le *carpe diem* de la musique improvisée englobe le passé qui contient le futur qui à son tour contient le passé. Le temps de l'improvisation est un "temps ouvert" où nous pouvons retrouver notre propre temps individuel, notre rythme intérieur. Ce n'est pas le temps périodique et mesuré du système d'écriture occidentale où le temps devenait abstrait et *hors temps* ; ce n'est pas le temps lisse ou le temps strié de Boulez ou de Stockhausen qui cherchaient un temps multiple et continu mais plutôt le temps *pulsé* du jazz ou encore le temps *circulaire* de la musique iranienne. En effet, lorsque Coltrane joue, longtemps, très longtemps, il cherche une pulsation intérieure, profonde, qui correspond plus à un tempo interne, qui fluctue selon les moments. Lorsqu'un joueur de *târ* ou de *zarb* cherche le *hâlat* de ce mode, il s'inspire des rythmes ambiants, des oiseaux, ou encore du rythme des poèmes. Le musicien s'accorde avec le rythme de sa culture et quand il l'est, il s'accorde avec tous les autres rythmes des arts, de l'architecture, de la vie.

L'improvisateur fascine car il nous donne l'exemple de ce que nous aurions aimé dire ou faire mais dont nous n'avons pas été capables, et notre admiration est à la mesure de notre regret. Il nous encourage s'il nous laisse l'ouverture de l'imiter ; alors la fascination devient activation. Il nous décourage, c'est à dire nous repousse dans le rôle de spectateur s'il augmente la distance entre son génie et nos efforts, le délai entre la fulgurance de son exploit et le temps infini qui nous sera nécessaire. Il nous invite à l'acte, à l'action créative et inventive. Cette supériorité de l'improvisation réclame des qualités de cœur, au sens du courage, vertu de commencement, et de sensibilité.

Cependant, l'improvisateur doit être méfiant et pratiquer la réticence ; inviter à un art du temps qui fait mûrir. L'improvisateur ne cherche pas à tuer le temps et s'il est stimulé par son public, il se défie de l'entraînement des paroles abondantes. Il s'agit à chaque fois de diversifier en distinguant, afin de conquérir une précision que n'aurait pas donné un langage banal. Cet effort nous convie à rassembler ce qui est séparé, et en ce sens l'improvisation est philosophique car elle découvre subitement ces ponts entre des fragments ; comme le philosophe trouve en marchant, l'improvisateur médite en jouant.

Dans le même ordre, la musique improvisée est le détail qui fait partie de l'ensemble, elle est microcosme et macrocosme. Ce qui importe pour le musicien iranien, c'est l'intervalle, c'est la couleur et le toucher, c'est cette note qui brille plus que les autres. Comme un tapis persan, les détails ne sont rien sans l'ensemble, mais l'ensemble n'est rien sans le détail qui en lui-même est un ensemble. Si nous entendons la trompette de Miles Davis, nous ne pourrions jamais la confondre avec celle de Louis Armstrong, le son, la texture, l'expressivité personnelle primant sur l'œuvre. Chaque paramètre devient le prétexte à une nouvelle création.

Dans ce mouvement unique, l'improvisation garantit l'unité de ce que l'on dit, de ce que l'on pense et de ce que l'on fait.

Le temps de l'improvisation se meut selon une temporalité d'urgence ; cet état extrême conditionne l'être qui doit saisir ou rétablir la situation à l'instant même, sinon tout est perdu. La décision immédiate fait coïncider l'exécution qui mobilise toutes nos aptitudes avec une conception-éclair. L'urgence contraint à inventer sur le champs la solution que personne n'imaginait ; l'improvisation d'urgence consiste à maîtriser le temps lorsqu'il ne nous laisse pas le temps. Dans ce temps d'urgence, l'improvisateur pressent l'imminence de l'évènement et tend vers lui pour le recevoir. et inversement l'imminence appelle le pressentiment et l'action parfaite en une fois, sans essais ni reprises.

Cette action d'improvisation fulgurante demande une autre lecture, donc une autre écriture, une *hyper-écriture*, comme la nomme le philosophe Jacques Derrida.¹ Cette écriture est mobile et s'insinue jusque dans l'écriture classique sous forme de ses manques et tentations ; elle est le lien entre l'écrit et le non-écrit. Dans le jazz l'improvisé n'existe pas, il y a même une compulsion d'écriture : la complexification des enjeux, les déplacements des écarts, expliquent en partie l'intégration d'éléments savants par ce folklore. C'est l'improvisation, cette force d'échange, qui occupe le territoire écrit pour mieux se loger. Il est intéressant de voir que dans la musique iranienne, de tradition orale, cette écriture intérieure, intuitive, mystique a glissé lentement vers une écriture *graphique*, au sens occidental du terme. Ce fait historique a profondément marqué le devenir de la tradition, malgré le fait de vouloir préserver l'oralité de la transmission. En Occident, c'est au début du XX^e siècle que l'écriture s'ouvre aux relativités. Il a fallu que le phénomène de l'improvisation se développe considérablement et fasse réellement rupture, pour que ces questions sur le mouvant, le mobile redeviennent plus importantes que les traditionnelles valeurs musicologiques de classement fixe. La notion d'écriture ouverte ne suffit plus et on veut retrouver une écriture *intuitive*, virtuelle, allant jusqu'à des écritures *stimuli* (les partitions de John Cage, *Atlas Eclipticalis*, ou *Décembre 1952* de Earle Brown).

Le XX^e siècle va vers la quête des essences (poésie *pure*, roman *pur*, son *pur*) ; d'un côté, la pensée perd toute prétention à dominer le réel ; de l'autre, l'écoute s'ouvre au monde réel, désamorce toute construction conceptuelle. Les années 1950-1960 sont des années de recherche ; de type rationaliste durant les années 50, de type vitaliste durant les années 60. Des propositions musicales plus en contact avec la réalité sociale voient le jour : l'œuvre ouverte, l'*happening*, le théâtre musical.

¹ Dans un cours donné à l'Ecole Normale Supérieure en 1965-1966, Jacques Derrida dénonçait «l'onirisme ethnocentrique», abusant du concept vulgaire, c'est à dire ethnocentrique, de l'écriture, et déclarait : «Si l'on cesse d'entendre l'écriture en son sens étroit de notation linéaire et phonétique, on doit pouvoir dire que toute société capable de produire pratique l'écriture en général ; à l'expression de «société sans écriture» ne répondrait donc aucune réalité ni concept.» (Cf. [1966], p.45.)

Dans les années 70, et plus spécialement dans les années 80, on assiste à un retour aux traditions et un concept plus classique de forme. Il est certain que toutes ces expériences durant les années 50 et 60 ont permis aux jeunes compositeurs d'utiliser une situation technico-langagière évoluée et ouverte aux résultats personnels. Mais il reste une vision superficielle et neutre de tout cela, et les compositeurs de ces dernières années ont retrouvé confiance dans l'œuvre, dans l'activité artisanale ; l'œuvre se refait monde, racontant une histoire ; c'est ainsi que de la prétendue «œuvre ouverte», chère aux avant-gardes, on revient aux formes fermées : du *solve* au *coagula*.

Aujourd'hui coïncident étrangement le désir le plus fou de jouer et la mathématisation la plus poussée ; une machine pouvant tout faire, universelle et infaillible. La musique eut toujours devant elle un horizon similaire : parfaire son fonctionnement, éliminer tous les relais dissipateurs d'énergie, supprimer l'imprécision. Avec le synthétiseur, on pouvait espérer produire du nouveau. Non, cet outil de différenciation s'est mis à copier ; il reproduit les autres instruments. Toute la culture musicale d'aujourd'hui est de parodier la copie, et l'original, l'authentique, le vrai qui était l'idée centrale de la pensée classique s'est totalement transformé. Aujourd'hui, peu de musiciens osent le risque, la surprise, l'aléatoire des plaisirs.

Toutefois, l'improvisation est révélatrice dans cette jonction mobile qu'elle permet où le sujet, la langue, l'espace et le temps interfèrent ; là est son utilité, et aussi sa fragilité. Notre époque a besoin de cette intuition, de ces fluctuations de la présence. L'écriture dite savante a les mêmes désirs. Nous pensons que cette coïncidence est tout à fait provisoire dans le temps, mais il n'en demeure pas moins que cet échange est, pour les années à venir, nécessaire et vital.

L'improvisation est quelque chose d'impossible. Cet échangeur moderne, cette hyper-écriture, cette force de transformation courant tout au long de l'Histoire, cette charge sociale explosive pourraient aussi être l'Accomplissement au sens ou l'entend Roditi :

«Arriver par le travail à effacer les traces du travail, cette recette donnée par Degas est d'une valeur certaine, mais il est allé plus loin dans sa réponse à qui lui demandait combien de temps avait coûté un de ses dessins : «J'ai mis vingt ans à faire ça en cinq minutes.» Ce travail antérieur est le premier secret de l'art. [...] Il s'agit donc pour l'artiste d'élever son niveau d'improvisation. Mais tout comme il y a une limite aux progrès qu'à force de travail on peut apporter à une œuvre déterminée, les progrès que fait la main ont leur limite eux aussi : pour qu'un créateur continue de monter, il faudrait que grandisse le créateur lui-même.»¹

¹ Roditi (1984), p.126.

Beaucoup de travail, une longue patience, un pouvoir infini de se donner la peine, une recherche incessante de liberté conquise dans la discipline et la rigueur, voilà ce qui caractérise l'improvisation musicale. L'absence de toute détermination ne constitue ni un être spontané ni un être libre : personne n'est libre de toute détermination mais on accède à la liberté à partir de ses déterminations. L'improvisation est un voyage vers soi ; c'est en se perdant, en se jetant dans l'inconnu que l'on a le plus de chance de se trouver.

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, W.** (1962). *Philosophie de la nouvelle musique*, traduction française. Paris : Gallimard.
- Bach, C.P.E.** (1753). *Essai sur la vraie manière de jouer des instruments à clavier*. Réédition : Paris : J-C Lattés, 1979.
- Bergson, H.** (1962). *L'Evolution Créatrice*, 102^e édition, Paris : P.U.F.
- Boucouchliév, A.** (1978). «Les mal entendus», in *La Revue musicale*, n° 314, Paris : Ed. Richard Masse, pp. 43-44.
- Boulez, P.** (1957). «Aléa», in *Relevés d'apprenti*, Paris : Le Seuil, pp.42-57.
- Bourbaki, N.** (1969). *Eléments d'histoire des mathématiques*, Paris : Hermann.
- Cage, J.** (1976). *Pour les oiseaux*, Paris : Belfond.
- Calder, A.** (1965). «Sur l'œuvre ouverte», in *Musique en jeu*, 3, pp.35-42. Paris : Le Seuil.
- Chailley, J.** (1967). *La Musique et le Signe*, Lausanne : Ed. Rencontre.
- Combarieu.** (1909). *La Musique et la magie*, Paris, réédition Minkoff Reprints, Genève, 1972.
- Corbin, J.** (1964). *Histoire de la Philosophie Islamique*, Paris : NRF.
- Corbin, J.** (1971). *En Islam Iranien*, IV vol., Paris : Gallimard.
- Cott, J.** (1979). *Conversations avec Stockhausen*, Paris : J-C Lattés.
- Couperin, J.F.** (1717). *L'Art de toucher le clavecin*, Paris ; fac-similé, Ateliers relations, Saint-Michel-de-Provence, 1972.
- Dalmasso, G.** (1977). «Sur l'improvisation», in *Musique en jeu*, 26, pp.32-43 Paris : Ed du Seuil.
- De Raymond, J.F.** (1980). *L'Improvisation*, Librairie philosophique, Paris : J. Vrin.
- Deleuze, G.** (1969). *Logique du sens*, Paris : Editions de Minuit.
- Deleuze, G. et Guattari, F.** (1991). *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris : Editions de Minuit.
- Derrida, J.** (1966). «Nature, culture, écriture», in *Cahiers pour l'analyse*, n°4, pp.41-56. Paris : Editions le Seuil.
- Dictionnaire de la Musique**, (1994). Editions Larousse.
- During, J.** (1987). «Le jeu des relations sociales : Eléments d'une problématique », in *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, pp 17-23. Paris : Editions Lortat-Jacob.
- During, J.** (1994). *Quelque chose se passe*, Editions Verdier.
- Eco, U.** (1965). *L'œuvre ouverte*, Paris : Editions du Seuil.
- Ferand, E.T.** (1956). *Die Improvisation*, (in *Beispielen aus neuen*

- Jahrhundertern Abendländischer Musik*). Köln : Arno Volk Verlag.
- Foerster, H.von.** (1988). «Notes pour une épistémologie des êtres vivants.», in *L'Unité de l'homme*, Morin, E., Piatelli-Palmarini, M. (éd), Paris : Editions du Seuil, pp.42-55.
- Forkel, J.N.** (1968). *Vie, talents et travaux de Jean-Sébastien Bach*, Paris : Buchet-Chastel.
- Furtwängler, W.** (1934). «L'interprétation, question fatidique pour la musique de notre temps.», in *Musique et verbe*, 1979. Paris : Albin Michel, pp. 328-340.
- Furtwängler, W.** (1979). «Entretien sur la musique», in *Musique et Verbe*, Paris : Albin Michel, pp. 70-82.
- Gasparini, F.** (1708). *L'Armonico pratico al cimbalo*, Venise.
- Gerber, A.** (1973). «L'improvisation instrumentale» in *Musique et vie quotidienne*, Paris : Mame, pp. 33-40.
- Globokar, V.** (1978). *Réflexions sur l'improvisation*, texte inédit.
- Goddet, L.** (1979). «La Compagnie Bailey», in *Jazz Hot*, 360, pp. 40-45.
- Grunebaum, G.von.** (1955). *Unity and Variety in Muslim Civilization*, Chicago.
- Hodeir, A.** (1970). *Les Mondes du jazz*, Paris : UGE.
- Jankélévitch, V.** (1979). *Liszt et la Rhapsodie*, Paris : Plon.
- Jankélévitch, V.** (1998). *Liszt, Rhapsodie et Improvisation*, Flammarion.
- Jargy, S.** (1988). *La Musique Arabe*, 3^e édition, Paris, P.U.F.
- Jousse, M.** (1969). *L'Anthropologie du geste*, Paris : Resma.
- Kiani, M.** (1989). *Haft dastgâh-e musiqi-e irâni*, Téhéran, 1368.
- Kleene, S.C.** (1971). *Logique mathématique*, Paris : Armand Colin. *Larousse Illustré*, (1998). Editions Bordas.
- Levaillant, D.** (1996). *L'improvisation musicale*, 2^e édition, Paris : Actes Sud.
- Lévi-Strauss, C.** (1964). *Le cru et le cuit*, Paris : Plon.
- Lortat-Jacob, B.** (1987). *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. Editeur, ouvrage collectif, Paris Selaf.
- Lupasco, S.** (1970). *La Tragédie de l'énergie*, Paris : Casterman.
- Lutoslawski, W.** (1968). «About the element of chance in music», (in I. Lidholm et Bo Wallner : *G. Ligeti, W.Lutoslawski, I. Lidholm : three aspects of new music*, Stockholm : Nordiska Musikförlaget, pp. 48-50.
- Martin, R.** (1964). *Logique contemporaine et formalisation*, Paris : P.U.F.
- Nasr, S.H.** (1972). *The influence of Sufism on Traditionnal Persian Music, Studies of Comparative Religion*, VI/4, pp. 225-234.
- Nettl, B.** (1978). «Persian classical Music in Tehran : The process of change», in B. Nettl éd., *Eight Urban Musical Cultures, Tradition and change*, Urbana, pp. 146-185.
- Nono, L.** (1993). «Texte-Musique-Chant.», in *Ecrits*, (réunis, présentés et annotés par

Laurent Feneyrou, traduit sous sa direction), Paris, pp. 40-46. Cet écrit est une refonte d'un exposé fait à Darmstadt en 1960.

Pousseur, H. (1970). «La série et les dés», in *Fragments théoriques I sur la musique expérimentale*, Bruxelles : Editions de l'Institut de sociologie de l'université de Bruxelles, pp. 119-124.

Pousseur, H. (1972). *Musique, sémantique, société*, Paris : Casterman.

Rameau, J.P. (1722). *Traité d'Harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris.

Roditi, G. (1984). *L'Esprit de perfection*, 8^e édition, Paris : Stock.

Rokeach, M. (1960). *The open and closed mind*, New York.

Sachs, C. (1943). *The Rise of music in the Ancient World*, East and New York, W.W Norton Company, INC.

Schaeffner, A. (1936). *Origine des instruments de musique*, (Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale), Paris : Payot. Réédition, Paris : Mouton, 1980.

Stockhausen, K. (1968). «Cinq Textes», in *Revue d'Esthétique*, Paris. Vol 1, pp. 155-198.

Wolff, H.C. (1953). *Die Gesangimprovisationen der Barockzeit des 16, bis 18, MW*, xli, Bamberg : Kongressbericht.

DISCOGRAPHIE

Mingus, Charlie, *Let my Children Hear Music*, CBS 64 715.

Talai'i, Dariush, *Radif*, volume III, Intégrale de la musique savante persane, (1994), Al Sur, ALCD 118, M7 853.

Third Stream Today, enregistré en direct, Golden Crest Records, INC, New York, (1976).

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	4
1. HISTOIRES SUR L'IMPROVISATION	7
1.1 Le mot improvisation dans son histoire.....	7
1.2 L'improvisation aujourd'hui.....	17
2. TRADITION ET MUSIQUE EN IRAN.....	30
2.1 Entretien avec Zia MIRABDOLBAGHI.....	31
2.2 Fondements et caractéristiques de la musique iranienne	35
2.2.1 Introduction	35
2.2.2 Classifications et sources	36
2.2.3 Le Râdif, centre immobile de la tradition	39
2.2.4 Système musical	42
2.2.5 Instruments	50
2.3 Esthétique musicale et culturelle	51
2.3.1 Pensée et culture	51
2.3.2 Critères intérieurs, éthique, la musique comme mode de pensée.....	52
2.3.3 Tradition musicale comme culture orale : glissement oral/écrit.....	53
2.4 Fondements de la Tradition	55
2.4.1 Dimension mystique de la tradition	55
2.4.1.1 <i>Le Hâl et la tradition</i>	55
2.4.1.2 <i>Musique de la mère et musique du père</i>	58
2.4.2 Dimension religieuse de la tradition	59
2.4.2.1 <i>Le modèle de l'islam : le texte et ses interprétations</i>	59
2.4.2.2 <i>Transmission de maître à élève : phénoménologie</i>	60

3. DYNAMIQUES D'IMPROVISATION DANS LA MUSIQUE IRANIENNE ET DANS LE JAZZ.....	63
3.1 Notion d'improvisation et contexte socioculturel	64
3.1.1 L'improvisation comme fait de société	64
3.1.2 Le statut de l'improvisateur : honte ou prestige	66
3.1.2.1 <i>Point de vue de la société</i>	66
3.1.2.2 <i>Point de vue du public</i>	68
3.1.2.3 <i>Point de vue du musicien</i>	70
3.2 Le processus de l'improvisation	71
3.2.1 Aspects subjectifs de l'improvisation	71
3.2.1.1 <i>Attitude musicale</i>	71
3.2.1.2 <i>Mécanismes mentaux</i>	73
3.2.1.2.1 Les facteurs psychologiques : Le Hâl.....	73
3.2.1.2.2 Le rapport au modèle.....	75
3.2.2 L'objet musical improvisation	76
3.2.2.1 <i>Le jeu aller retour dans le jazz : écriture/improvisation</i>	76
3.2.2.2 <i>Improvisation/composition dans la musique iranienne</i>	78
3.2.3 Le temps de l'improvisation	79
3.2.3.1 <i>La liberté du commencement</i>	79
3.2.3.2 <i>Croisement entre système et temps</i>	81
4. MOBILITÉ ET OUVERTURE DANS LA TRADITION ÉCRITE OCCIDENTALE	84
4.1 Les chemins de traverses.....	85
4.1.1 L'auto-maïeutique et l'expérimentation.....	85
4.1.1.1 <i>Le «faire» au lieu du «penser»</i>	85
4.1.1.2 <i>Intuition collective</i>	86
4.1.2 Processus de personnalisation et Art de vivre.....	87
4.1.2.1 <i>«It's our Music», (Ornette Coleman)</i>	87
4.1.2.2 <i>Art Total</i>	88

4.1.3 Nouvelles pédagogies d'ouverture.....	89
4.1.3.1 Méthodes globales	89
4.1.3.2 Musique pour tous	89
4.2 La grande cassure	90
4.2.1 Le Hasard et la Nécessité.....	90
4.2.1.1 Dissolution de l'écriture	90
4.2.1.2 L'interprète et la forme ouverte	93
4.2.2 Le temps de l'ouverture et l'œuvre ouverte.....	93
4.2.2.1 L'Ambiguïté comme valeur	93
4.2.2.2 La poétique de l'œuvre ouverte	95
4.2.3 L'Ouverture ultime : Le Silence.....	97
4.2.3.1 Le «Silence-son» chez Luigi Nono	97
4.2.3.2 Le «Silence Originel» chez John Cage	98
CONCLUSION	100
BIBLIOGRAPHIE ET DISCOGRAPHIE	107