
TEXTES CITES :

- Adorno, Theodor W. Mahler. Une physionomie musicale. Ed. de Minuit, 1976.
- Auerbach, Erich. Mimesis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale. Gallimard, 1968.
- Borges, Jose Luis. « Funes ou la mémoire », Fictions. Gallimard, 1957.
- Boucourechliev, André. Beethoven, Seuil, 1963.
- Boucourechliev, André. Stravinsky, Fayard, 1982.
- Boulez, Pierre. « Forme », Points de Repère, Bourgois, 1983.
- Deleuze, Gilles. Différence et Répétition, P.U.F., 1986.
- Deliege, Célestin. Inventions musicales et Idéologies, Bourgois, 1986.
- Deliege, Célestin. Les Fondements de la Musique tonale, Lattès, 1984.
- Deliege, Célestin. « L'analyse Post-Schenkerienne : quand et pourquoi », Analyse Musicale, III, février 1986.
- Dilthey. Le Monde de l'Esprit. Aubier, 1947.
- Freud, Sigmund. « Au-delà du principe de plaisir » (1920). Essais de Psychanalyse. Payot, 1984.
- Guye, Jean-Philippe. « Analyse du sens - Sens de l'analyse », Entretemps, II, nov. 1986.
- Leibniz, G.W. Monadologie, Delagrave, 1983.
- Leibniz, G.W. Nouveaux Essais sur l'Entendement humain, Flammarion, 1966.
- Messiaen, Olivier. Conférence de Bruxelles (1958), Leduc, 1960.
- Nattiez, Jean-Jacques. Musicologie générale et Sémiologie, Bourgois, 1987.
- Nicolas, François. Visages du temps : rythme, timbre et forme ». Entretemps, I, avril 1986.
- Nietzsche, Frédéric. Sur l'Avenir de nos Etablissements d'Enseignement, Gallimard, 1973.
- Popper, Karl. « Le statut de la science et de la métaphysique ». Conjonctures et Refutations, Payot, 1985.
- Rosen, Charles. Le Style classique. Gallimard, 1978.
- Ruwet, Nicolas. « Les duplications dans l'œuvre de Claude Debussy », Langage, Musique, Poésie, Seuil. 1972.
- Schenker, Heinrich. Five Graphics Music Analysis, éd. Felis Salzer. New York : Dover, 1969.
- Schenker, Heinrich. Free Composition (Der Freie Satz), vol. III of New Musical Theories and Fantasies, éd. Ernst Oster. New York : Longman, 1979.
- Yates, France A. L'art de la Mémoire, Gallimard, 1975.

REGARD SUR L'IMPROVISATION

Jean-Pierre LEGUAY*

Dans la plupart des civilisations, et actuellement encore dans bon nombre de pays d'Afrique et d'Asie, par exemple, l'improvisation est le mode naturel, voire unique, d'expression musicale. Au contraire, dans l'enseignement de la musique savante occidentale aujourd'hui, sa place est mal définie ou inexiste : doit-elle consister en l'apprentissage de techniques, parfois désuètes et teintées d'académisme ? Ou bien peut-on encore, sans avoir recours au seul art du pastiche, concevoir une pratique cohérente et vivante de la musique non écrite ?

Après quelques remarques relatives à la nature spécifique de l'improvisation suivies de rappels historiques, je m'efforcerai de proposer des éléments de réponse à des questions fréquemment soulevées concernant :

- le parallèle improvisation-composition,
- le bagage musical recommandé pour improviser,
- l'enseignement de l'improvisation,
- l'improvisation collective.

I REMARQUES ET RAPPELS

Compositeur, Professeur d'improvisation individuelle et collective (C.N.R. de LIMOGES et Conservatoire Eric Satie, Paris 7^e) ; Organiste titulaire des Grandes Orgues de Notre-Dame de Paris.

Improviser, individuellement ou collectivement, consiste à concevoir et réaliser, dans l'instant, tout ou partie d'un projet musical ; à inventer et à jouer spontanément sa propre musique.

Non réduite à un simple exercice de haute voltige technique, l'improvisation souhaite plus nourricièrement :

- établir avec le son un rapport harmonieux basé sur le plaisir et non sur la contrainte ou l'observance de rythmes arbitrairement imposés, fossilisés et ayant perdu tout pouvoir génératrice ;
- permettre à tout moment de *parler* en musique sans l'aide d'une partition. Guidée par une conscience éduquée, elle se propose d'exprimer la vie du présent : tensions, détentes, méandres psychologiques.

Bien que l'improvisation soit partiellement faite de réactions indissolublement liées à l'instant qui la voit éclore ou la suscite, d'exploitation et d'intégrations du fortuit, toujours son exécution doit avoir l'aisance d'une œuvre écrite longuement travaillée, d'où l'obligation impérative de ne concevoir que des figures immédiatement jouables parfaitement.

Dans l'acceptation de ses richesses, mais aussi de ses limites, elle est une communication immédiate, synthétisant dans un temps unique, la conception, l'élaboration, l'exécution et l'audition.

Pour Vinko Globokar : « N'improvise que celui qui en a vitalement besoin, il joue ce qu'il est et ce qu'il pense ». Le musicien improvisateur procède alors instantanément à la traduction fidèle ou filtrée de ses rêves en figures sonores. Autre postulat : toute figure interpellée, justifiée par son existence même et considérée comme entité singulière et autonome, est potentiellement de nature à susciter la naissance d'une « histoire » musicale et en assurer l'essor. En conséquence, on peut avancer que, dans le premier cas, les figures sonores représentent une transcription éventuellement assortie d'un devenir ; dans le second, elles forment une source indépendamment de toute sensation ou intention extra-musicale préalable, vivent de leur propre vie, obéissent prioritairement aux lois de « leur espèce ».

De surcroît, individuelle ou collective, l'improvisation s'avère susceptible de féconder l'interprétation d'œuvres écrites pour un instrument soliste et surtout pour un ensemble : en développant la rapidité des réflexes et la faculté indispensable d'appréhender promptement des situations incomplètement prévisibles et d'en tirer les conséquences ; en favorisant puissamment la connivence avec l'instrument, avec le son, ainsi que l'approfondissement de leur connaissance par une démarche exploratoire directe et personnelle sans l'intermédiaire d'un texte ; en stimulant une réelle

capacité d'accueil et d'écoute, ainsi qu'un exercice du pouvoir de décision plein mais avisé ; en aiguisant le sens critique.

Les raisons pour lesquelles on improvise sont extrêmement nombreuses et diverses ; elles témoignent toutes d'un irrépressible besoin de communiquer : avec soi-même, avec un auditoire, avec un ou plusieurs musiciens improvisateurs, avec un matériau musical ou (et) instrumental, etc... Tout aussi diverses apparaissent les formes de l'improvisation à travers les âges.

Quelques rappels historiques :

Dans les danses rituelles, dont certains aspects se retrouvent plus ou moins transformés dans telle ou telle musique populaire occidentale ou dans des structures plus complexes d'essence litanique, la musique, en tant que distributrice d'événements sonores dans le temps, est stoppée dès la première impulsion donnée, au profit d'une dynamique principalement incantatoire ; elle n'est plus écoutée pour elle-même, mais perçue comme un excitateur dont l'action sans relâche prépare l'avènement de la transe. La forme initiale de l'impulsion originelle se répète inlassablement sans aucune modification, ou, sans altérer la marche inexorable, secrète des variantes qui, par leur raffinement frénétique, en décuplent l'impact et provoquent cette sensation de plongée vertigineuse dans un autre univers.

De ce point de vue, on observe que notre musique militaire (mais elle ne laisse aucune place à l'improvisation) présente des caractéristiques un peu comparables : dans l'éclat des instruments qui les projettent, ces figures simples, brèves, incisives, sans détours et sans secrets, visent, suivant les cas, à galvaniser l'enthousiasme, à accroître la pugnacité, à survoler l'imagination jusqu'au paroxysme. Porté à incandescence par une acoustique qui l'exalte ou un cadre grandiose, ce flamboiement sonore agit sur nous comme un phénomène atmosphérique. Je suis encore interloqué par le choc que produisit un jour sur moi une telle musique, par ailleurs insignifiante, clamée sous les voûtes de Notre-Dame de Paris.

Au Moyen-Age, l'une des premières manifestations de notre polyphonie est le plus souvent improvisée ; il s'agit de ce que l'on appelle « chanter sur le livre » par opposition au chant écrit ou « chose faite ». Le chanteur a devant lui le livre où est noté le texte de la voix principale emprunté au chant grégorien, et il improvise l'autre voix qui s'y ajoute.

Ce procédé est resté en usage dans certaines églises jusqu'au XVIII^e siècle.

Un peu plus tard, on connaît le rayonnement des « puys », ces grands rassemblements où poètes et musiciens se liaient à des concours tels que les « jeux-partis », par exemple : un concurrent donne un sujet musical et littéraire ; chacun des autres improvise alors sur le même sujet ; l'arbitre désigne ensuite le « roy ».

Dans la musique baroque, deux formes font particulièrement appel à l'improvisation partielle. D'une part, l'ornementation d'une ligne mélodique donnée par le compositeur : l'interprète tisse une sorte de lierre à partir des contours de la branche-mère qu'il décore et dont il épanouit les mouvements. D'autre part, la « basse chiffrée » : les chiffres placés au-dessus de la note de basse indiquent les intervalles constitutifs des accords ; la « réalisation » (disposition de ces accords et leur ornementation éventuelle) est confiée aux soins du claveciniste ou de l'organiste.

« Préluder » exprime le moment privilégié, généralement improvisé où le musicien reprend contact avec son instrument, l'accorde, s'accorde avec lui, avec ses partenaires, évalue l'acoustique du lieu, s'échauffe musculairement, crée l'atmosphère. Il joue, *avant* que ne se produise l'événement important et attendu : le chant (notons que, dans les églises chrétiennes, une part conséquente de la contribution de l'organiste à la liturgie est de cette nature), le solo instrumental, la danse, la profération d'un texte, etc... Parfois, l'improvisation est alors à ce point adaptée à la fonction, qu'elle devient pratiquement irremplaçable : elle introduit, commente, se coule dans une durée élastique elle-même liée à l'évolution du contexte.

Dans la musique écrite, cette dimension de pont jeté entre un avant et un après, de porte ouverte sur un ailleurs, se reflète dans les acceptations du mot « prélude », différentes pour Bach, Chopin, Debussy.

Les cadences des concertos de l'époque classique sont fréquemment improvisées : un peu avant la fin du mouvement, l'orchestre s'interrompt afin de laisser le soliste caracoler librement avant de se joindre à nouveau à lui pour conclure.

Au XIX^e siècle, Beethoven, Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Brahms, Franck, d'autres encore, improvisent souvent en public. Dans un certain nombre de cas, Liszt a d'abord improvisé ses paraphrases sur des thèmes d'opéra, puis a pris le temps de les rédiger.

Au terme de cette énumération non exhaustive, il faut mentionner au XX^e siècle : l'abondante collaboration de l'improvisation au cinéma muet, les « musiques aléatoires » où l'interprète a le loisir de modifier le déroulement de l'œuvre et la présentation des matériaux dans les limites définies par le compositeur, et, bien sûr, les multiples formes de jazz.

II PARALLEL COMPOSITION-IMPROVISATION

Contrairement à l'œuvre composée qui est faite pour durer, l'improvisation est, par nature, éphémère. Elle fleurit fugitivement, puis disparaît ; seule la mémoire en conserve le souvenir. La composition est, sans aucun doute, le fruit d'une spéculation plus consciente et plus profonde. On dispose d'un temps de réflexion considérablement supérieur, voire illimité, pour trier, évaluer les situations et les solutions, choisir, décider. Le nombre et l'ampleur des questions posées et des réponses à leur donner s'accordent difficilement du poids de l'urgence impérative. Au plan de la précision, de l'affinement de la réalisation, on conçoit aisément que le compositeur, dont la quête patiente et minutieuse est d'*organiser*, porte sur l'improvisation un regard soupçonneux et dubitatif.

L'« Offrande Musicale » de Bach est la rédaction entièrement aboutie d'une improvisation faite par lui devant Frédéric II sur le thème donné par le souverain. Dans son envoi, Bach écrit : « Je remarquai tout aussitôt qu'en raison du manque de l'indispensable préparation, l'exécution n'atteindrait pas la réussite que méritait un sujet aussi parfait ».

A l'égard de l'improvisation, Pierre Boulez dans « Par volonté et par hasard », exprime plus que de la réticence : « De nos jours (c'est une conséquence du romantisme) il n'y a aucunement trajet, il y a simplement élaboration de l'instant pour l'instant, mais avec incapacité de la mémoire parce que le matériau est en général ou trop riche ou trop complexe, ou que, simplement, la référence est trop longue dans le temps, et la mémoire ne se rappelle pas en détails les matériaux déjà produits. La mémoire ne joue alors que sur des critères, des clichés extrêmement banals (par exemple, notes répétées ou notes séparées par de grands silences, excès d'activités dans tous les coins, ou longues tenues pendant lesquelles soi-disant on médite sur la transformation du son, etc... ». Boulez ne condamne pas ici l'improvisation dans son principe, mais le manque de rigueur et les abus commis en son nom.

Il y a parfois une certaine distance entre le jugement

esthétique de celui qui écoute l'improvisation, et celui de l'improviseur. L'observateur exercé est naturellement enclin (abstraction faite de toute évaluation de l'éventuelle « performance ») à porter un regard également scrutateur, que la musique considérée soit écrite ou improvisée. Il l'écoute, l'ausculte et l'apprécie pour elle-même, telle qu'elle se présente, comme un produit achevé dont il escompte vie, cohérence, pertinence, maîtrise, saveur.

L'improviseur joue la musique que, présentement, il désire entendre. Il joue immédiatement une part de son monde sonore qu'il vit mentalement, en dépendance directe de ce que son expérience et sa culture lui permettent d'en capter et d'en traduire instrumentalement. Il est, au même moment, concepteur et totalement immergé dans l'action : psychologiquement, intellectuellement, physiquement. Les événements jaillissent, se suscitent et se succèdent si rapidement qu'il ne peut, comme le fait le compositeur, gommer, revenir en arrière, exercer un contrôle aussi absolu, déduire et prévoir avec autant d'acuité. Pour lui, une fraction de la plus ou moins grande faiblesse de conception et de réalisation perçue par l'auditeur avisé est partiellement occultée par l'engagement de tout son être dans le jeu.

S'il écoute l'enregistrement de son improvisation, ce qui constitue un outil pédagogique irremplaçable, le musicien change de place ; il est alors mieux à même de constater les carences, parce qu'il est dégagé de l'attention parfois extrême qui, à certains moments, a pu entraver l'analyse détaillée de son comportement dans l'action.

Mais la valeur intrinsèque de l'improvisation réside dans son inscription dans le présent, au même titre que les conversations, partages et échanges de toute nature que nous avons avec autrui. A des quantités de niveaux relationnels, on improvise tous les jours. Nos propos quotidiens n'ont sans doute pas tous la richesse de vocabulaire et de forme des œuvres de Shakespeare ; ils n'en sont peut-être pas moins utiles pour la connaissance et la compréhension mutuelles, pas moins révélateurs, tant la spontanéité dépend de ressorts et racines souvent enfouis et insoupçonnés mais toujours à l'œuvre. Partout et tout le temps, on manipule des mots, le plus adroitemment possible ; on *dit*, sans mettre sur le même plan les échanges oraux quotidiens et un texte écrit longuement mûri.

Le même phénomène se produit en musique : à un moment donné, on éprouve le besoin de s'exprimer, d'échanger au moyen de sons, de ses sons propres, son vocabulaire sonore que l'on a appris, enrichi, travaillé, maintes fois expéri-

menté, affiné afin de véhiculer correctement sa pensée, sans emprunter de textes écrits, mieux rédigés, peut-être, mais par d'autres.

Ce qui, avec la parole, se fait de façon courante reste encore, avec le son, une démarche exceptionnelle dans bon nombre de nos milieux musicaux occidentaux. Pourquoi ? Entre autres raisons, parce que, dans le langage parlé, on apprend à choisir et à dire *soi-même* ses mots pour communiquer, alors qu'en musique, on apprend à penser et à dire les sons des autres, ceux des « spécialistes » du langage musical : les compositeurs.

L'improvisation s'affirme, à l'instar de l'écriture automatique des surréalistes, comme une terre d'accueil fascinante et privilégiée, un sismographe réagissant aux fulgurations, surgissements ou révélations inopinés. Mais, s'il en reste là, le musicien prend le risque grave de voir les potentialités de cette qualité spécifique s'évanouir, submergé par le foisonnement de sensations et d'idées. Au contraire, la mémoire de sa culture, tout autant que la culture de sa mémoire (je reviendrai plus loin sur le rôle de la mémoire), donnent une descendance aux rencontres et trouvailles, en dégagent l'énergie fondatrice qui engendre un discours articulé selon les lois générales de la communication, transforment le désir en acte. « Une spontanéité sans aucune détermination ferait de l'homme le contraire d'un être libre et responsable, le jouet du hasard et des caprices » (Paul Diel, *Psychologie de la motivation*).

Plutôt que de comparer abusivement deux modes d'expression qui, par leur mécanisme mais plus encore par leur nature même et leur finalité, diffèrent notamment, il convient d'alimenter l'improvisation aux leçons d'exigence et de vigilance inhérentes à la composition.

III BAGAGE MUSICAL

Avant tout (cet aspect n'est très que rarement abordé), le chemin qui mène à la pratique de l'improvisation implique prioritairement de renouer avec la démarche de l'enfant dans ses jeux. L'enfant invente ce dont il a besoin, pour son plaisir, son épanouissement, pour explorer et connaître. Il crée pour *son* bien, et ce bien est sa récompense, sa joie. L'improviseur doit retrouver la disponibilité de cet enfant : son goût pour l'aventure, sa faculté insatiable de jouer et d'imaginer à partir de peu de chose des histoires, des situations, des personnages, des formes, des objets qu'il détourne volontiers de leur utilisation usuelle.

Deux constatations :

1) Des enfants, même très petits, se comprennent et s'amusent ensemble, alors qu'ils ne parlent pas la même langue : ils se parlent par le regard, les gestes, les intonations, les attitudes, tout un réseau d'échanges et de connivences en dehors de l'acquisition maîtrisée du sens codifié des mots. Tout au long de l'apprentissage de sa langue, l'enfant, puis l'adulte à un stade plus avancé, n'attendent pas d'être en pleine possession d'un vocabulaire et d'une syntaxe pour dire ce dont ils ont besoin.

2) Certains très jeunes enfants, ignorant tout ou presque de la musique écrite et soucieux principalement de leur bonheur d'explorateur du monde sonore, improvisent des musiques *enviables* malgré une toute petite technique instrumentale. Mais l'adulte n'est plus un enfant ; il est doué d'une capacité accrue de raisonnement, sans l'exercice de laquelle la fraîcheur juvénile se détériore en puérilité. Sous l'action de ce levain, l'approfondissement du langage parlé ou musical, ouvre toujours plus grandes les portes de la compréhension, de l'élaboration et de la communication. On n'utilise que ce que l'on possède.

Il y aurait beaucoup à dire sur le conformisme trop souvent inhibant du système éducatif officiel qui, parfois très tôt, habite l'enfant à se déterminer par rapport à tout un ensemble d'examens, de jugements, de récompenses délivrés par autrui. Partiellement, cette motivation-là lui est extérieure, étrangère à sa vie profonde, éprouvée comme une agression culpabilisante ; et l'on s'étonne du peu d'élan de l'enfant, de l'adolescent et de l'adulte. Au lieu d'être un regard éclairant, ce jugement des autres, abusivement substitué à une dynamique personnelle, constitue une trompeuse motivation qui attire hors de soi et déconcentre. On veut tellement bien faire, tellement plaire, tellement s'identifier au modèle imposé, qu'on se rend incapable d'agir par peur de ne pas être à la hauteur... C'est là, en bonne partie, le mécanisme du trac. Que de lucidité introspective et d'efforts faudra-t-il ensuite déployer pour reconquérir la disponibilité première qu'il n'aurait jamais fallu perdre, mais au contraire faire fructifier.

Voici trois types d'attitudes et propos que l'on répète couramment comme des slogans, mais qu'il convient de nuancer et d'éclairer :

1) trop souvent, au fur et à mesure que l'élève étudie la musique écrite, celle-ci s'impose progressivement à lui comme un modèle exclusif de référence qu'il ne pourra jamais égaler par l'improvisation, et il se sent coupable de

ne pouvoir parvenir au but inaccessible qu'il s'est lui-même assigné, ou que l'on a transféré sur ses épaules. On lui présente l'œuvre écrite comme *supérieure* à l'improvisation, cet amusement qui fait perdre du temps ; on ne lui montre pas que les deux démarches peuvent être complémentaires : deux démarches pour nourrir le son. On ne lui dit pas non plus que faire aussi bien que l'œuvre écrite est un faux objectif.

2) tout le monde le sait, certains improvisent sans avoir *apris* la musique. Mais ils s'appuient néanmoins sur des néologismes sonores hérités de leur passé ou empruntés à leur environnement immédiat qu'ils respirent et absorbent comme une éponge. Non seulement rien n'autorise à conclure qu'un *vrai* savoir les encombrerait, mais bien au contraire, il leur donnerait libre accès à de plus larges investigations. A l'époque d'Ambroise Paré, on cautérisait avec un fer rouge, et cela donnait parfois de bons résultats ; on est cependant bien heureux que les choses aient changé...

On cite souvent l'exemple des Orientaux ou des Africains qui improvisent constamment et depuis des temps immémoriaux. C'est un fait ; mais on ne sait pas assez en Occident qu'ils improvisent dans des cadres souvent très stricts et selon un rituel musical appris dès la naissance en même temps que parler et marcher. Cette technique leur devient dès lors tellement naturelle que la spontanéité s'y coule à l'aise ; expression et technique ne font qu'un. Chez les Pygmées, par exemple, on observe des organisations extrêmement élaborées, à tel point que tout non-respect de la structure de base est vécue par le groupe comme un dérangement, une agression. Cela suppose non un regroupement occasionnel et factice mais une vraie vie collective où tout est en commun : les sons, les mots, la chasse, la guerre, la religion...

3) « l'oreille absolue » : conditions « sine qua non » pour composer ou improviser. Ce vocable définit habituellement l'infaillible aptitude à identifier sans hésitation la hauteur des sons, qu'ils soient émis monodiquement ou coagulés en agrégats. Cette définition, choquante aujourd'hui, est parfaitement réductrice et lacunaire : la hauteur n'est qu'un paramètre parmi d'autres. Pas plus que les traités musicologiques dont la lecture nécessaire ne suffit pas, à elle seule, à insuffler la vie à une interprétation, la rapide et sûre détection des hauteurs, pour aussi précieuses qu'elles soient, n'est une panacée.

Entendre, c'est aussi capter, soupeser, évaluer acoustiquement et psychologiquement la quantité, la qualité et la

variété infinie de réactions « chimiques » résultant de toute altération même infime d'un son ou d'un contexte. Aucun événement, aussi tenu soit-il, n'est sans conséquence sur le devenir de l'œuvre, et, partant, sur sa rencontre avec l'auditoire.

Tout au long de sa mise au jour, puis, parvenue au terme de sa rédaction, la musique, dans la plénitude de sa quintesse-
nce la plus subtile, « sonne » fidèlement sans la moindre distorsion à l'oreille du compositeur, comme elle le fera plus tard, dans l'entièrre lumière du face à face, au moment de son exécution. On peut dire alors de cette œuvre, qu'elle est « entendue ».

Bien autant que le compositeur, l'improvisateur, qui transpose promptement ce qu'il entend mentalement, a besoin d'une excellente oreille, surtout s'il joue d'un instrument polyphonique, ou collectivement. De même que l'instrumentiste maîtrise ses gestes en dépendance directe du but clairement visé, l'improvisateur joue en fonction du résultat désiré : ses doigts traduisent sa pensée et lui obéissent ; son oreille est le moteur premier.

Mais il est également vrai et remarquable qu'avec un entraînement fréquent, intelligent et bien alimenté, l'improvisateur mémorise des gestes, des attitudes, des réflexes, des comportements, reliés à l'audition intérieure par un réseau serré de correspondances. Par exemple : instruit par l'expérience, il sait que tel geste ou ensemble de gestes produisent, partiellement ou complètement, tel résultat sonore et non pas un autre. Les mains disposent, pour ainsi dire, de leur propre oreille, greffée sur l'oreille centrale qui décide et commande.

L'exacte adéquation des gestes, que l'on observe dans bien des métiers, concourt à l'efficacité ; mais attention au virtuosisme creux, à la tyrannie des automatismes gestuels aussi dangereux que le développement d'une idée lorsqu'il n'est que mécanique au lieu d'être vivant ! Ils engendrent une dépendance mutilante qui entrave ou bloque toute créativité en imposant un stérile processus répétitif. Bouger n'est pas nécessairement avancer.

Quant à la virtuosité, elle n'est vraiment estimable que si, instrument docile de la pensée, elle semble innée tant elle est naturelle.

Disons maintenant que, pour un rendement optimal, l'apprentissage de l'improvisation requiert, outre la redécouverte du désir ludique de l'enfant, le bagage aussi vaste que possible : pratique instrumentale ou vocale, écriture, analyse d'œuvres récentes et anciennes, musique non occiden-

tale, réflexion sur les autres arts ; échanges, chacun apportant son lot substantiel d'ouverture, avec des improvisateurs divers, quels que soient leurs styles familiers, des musiciens traditionnels de toute provenance, des compositeurs, des comédiens (eux aussi sont confrontés à l'improvisation et lui donnent des réponses à la fois identiques et spécifiques). Cet équipement, bien digéré et dominé, ne constitue sûrement pas un fardeau, mais une aide précieuse. La culture est une bonification.

IV ENSEIGNEMENT DE L'IMPROVISATION

Il convient de souligner d'emblée que l'enseignement de cette discipline ne saurait faire l'économie d'une réflexion sur les mécanismes psychologiques à la racine de la spontanéité ; mécanismes qui, selon leur mode de fonctionnement, permettent l'improvisation ou, au contraire, engendrent un blocage. Ce point de vue, que je tente de développer tout au long de cet article, souhaite fertiliser mes cours réguliers ou occasionnels.

Lorsqu'on pose à un nouvel élève des questions comme celles-ci : « Avez-vous déjà improvisé ? Improvisez-vous ? Que jouez-vous quand vous êtes seul, et que vous êtes heureux de converser librement avec votre instrument ? » Les réponses sont, la plupart du temps, très embarrassées. Cet élève se demande si c'est *bien* de le faire, s'il peut *avouer* ; il se sent confusément pris en faute, surpris alors qu'il se promène sans « autorisation spéciale » sur un terrain bien mystérieux et mouvant. Il croie que l'on attend de lui l'accomplissement d'une prouesse technique précisément codifiée, dont il ignore tout et dont, par conséquent, il ne peut triompher, alors qu'on lui demande tout simplement de manifester à sa manière sa relation spontanément inventive avec son instrument. Il oublie l'affranchissement et le fier envol que lui valut, il y a plusieurs années, l'une de ses plus capitales victoires : faire ses premiers pas.

Peu à peu, rassuré et encouragé par le professeur dont la tâche est de faire grandir et *d'élever*, il reconnaît, tout timidement d'abord, qu'il lui arrive d'improviser, mais s'empresse de préciser comme pour s'excuser et se protéger par avance : « je n'ai pas appris, je ne sais pas, cela ne vaut rien ». Il faut parfois beaucoup de patience et de perspicacité pour amener cet élève à prendre conscience que ce sont là de bien mauvaises raisons derrière lesquelles se terre une grande peur, que sa présence dans la classe est déjà une première réponse positive à sa demande profonde. Il a peur d'être mal jugé, peur du regard des autres, peur de se montrer. Dans un premier temps, le plus urgent est de

l'aider à *oser* jouer, ... quel que soit le résultat musical. Le savoir-faire est sans conteste indispensable, mais commençons par le commencement.

Combien restent sur le bord, tout orientés vers l'eau qui les appelle, sans oser y pénétrer ! Est-il raisonnable de songer à la compétition sportive avant d'entreprendre un dialogue confiant avec cet élément inconnu et donc inquiétant ? Il est absolument primordial de vaincre l'aspect menaçant de l'inconnu (homme ou savoir), par le contact direct, par l'approfondissement humble et tenace ; primordial aussi de s'interdire la contemplation prostrée et ravageuse de ses manques. Entamer l'inconnu suppose l'étude et la réflexion.

L'enseignement de l'improvisation n'est ni plus ni moins possible que celui de la composition. On ne peut donner l'imagination, « l'oreille intérieure » dont parle Varèse, à personne, si cette faculté est totalement absente, ce qu'il faut bien se garder d'affirmer trop hâtivement. Mais on peut s'attacher à mettre au jour et stimuler les ressources enfouies ou étouffées, même si elles s'avèrent limitées. Comme partout, il y a les sujets doués : là, pas de réelles difficultés ; on bêche son jardin avec ardeur et persévérance, puis on récolte.

Expression et spéculation

Dans bien des cas, on constate que la complémentarité, pourtant largement démontrée par l'Histoire, de l'*expression* et de la *nécessaire spéculation*, est aujourd'hui encore trop souvent contestée. On croit fréquemment que l'œuvre écrite et l'improvisation *vraies* sont obligatoirement et exclusivement le premier jet, le fruit des seules pulsions à l'état sauvage. L'ensemble des composants définis par la spontanéité intervient grandement au stade de la gestation et de l'élaboration, mais ne peut, à moins d'être hautement surveillé et géré lucidement, se suffire à lui-même ; il réduirait la musique à une simple cueillette, agréable sans doute, mais sans lendemain. Bien que le précédent, la cueillette ne fait pas le bouquet.

Certes, on ne saurait nier l'évidente fonction de l'improvisation-exutoire. Mais alors : où commence, où réside, où s'arrête le rôle de la conscience ? Quelle prise avons-nous sur le déclenchement et l'évolution d'une situation ? Même dans ce cas bien particulier, les glossolalies, avec leur arc-en-ciel de langues imaginaires, nous apprennent qu'elles ont surgi d'un humus soigneusement préparé et exalté. Une semblable situation peut être momentanément

voulue, provoquée, acceptée, entretenue. Mais, si nous en faisons la règle d'or de l'improvisation, la relative responsabilité n'intervient que dans la mise en marche d'un processus rapidement incontrôlé, incontrôlable ; tout peut arriver, à notre insu, malgré nous ; on s'abîme dans la perte de la conscience, dans l'annihilation de la volonté, etc...

On entend dire parfois ; « Je joue ainsi parce que cela me plaît, parce que je le sens ainsi ». Est-ce si vrai que cela ? Est-ce bien un choix ? N'est-ce pas plutôt, bien souvent, un esclavage, un assujettissement à des habitudes et réflexes tyranniques ? On raisonne ainsi, abrité sous le masque d'une fausse et illusoire liberté ; on se donne bonne conscience ; on cache, on déguise sa méconnaissance, son absence de lucidité ; on se proclame *libre* pour se persuader qu'on l'est ; mais sans s'être donné les moyens de l'être *réellement*. Choix et ignorance sont aussi incompatibles que l'eau et le feu. « L'anarchie n'est pas identifiable avec l'état de liberté, puisque dans l'anarchie chaque individu se trouve menacé par les autres. Générosité n'est pas gaspillage, et l'amour sans borne n'est pas prostitution. Inversement : une bonne idée n'est pas encore une création artistique ; un talent n'est pas encore un maître ; un grain de blé, si vigoureux et fécond qu'il puisse être, est loin d'être la récolte » (F. Busoni, « De l'unité de la musique »).

Tout au contraire, la spéculation, qui fait intervenir l'élan animant et évolutif, est une réflexion prospective sur un projet et sa réalisation. Elle ne brime pas, ne réduit pas, n'enferme pas, n'entrave pas la spontanéité.

Spéculer permet de préciser et approfondir sa pensée, de choisir (ce qui est propre à l'homme libre), de se forger l'outil adéquat, de se protéger des réflexes purement impulsifs, non en les évacuant lâchement ou par simple hygiène, mais en leur refusant le statut de moteur unique, en les canalisant, en extrayant le meilleur de ce qu'ils recèlent de forces vives. Le but de la spéculation est, en bref, de façoner avec un maximum d'acuité le corps harmonieusement propice à la transmission de la pensée.

La composition, l'interprétation, mais aussi l'improvisation, tirent leur substance généreuse d'horizons vastes, patiemment et intensément prospectés ; alors seulement, elles sont vraies, fécondes, rayonnantes. Donnons aux raisonnements les plus rigoureux un prolongement, une aura poétique ; ne produisons pas des plantes artificielles, mais faisons naître une flore autrement luxuriante et parfumée. Étudions, écoutons, soyons accueillants à toutes manifestations, sonores bien sûr, mais plus largement toutes manifestations de la pensée humaine ; cultivons-nous

comme une terre, et nos improvisations s'enrichiront en proportion. Un beau matin, la fleur apparaît ; mais elle vient de loin, aboutissement d'un long et complexe processus de maturation.

Méfions-nous de l'imagination débridée, cette « folle du logis » qui nous aveugle et nous éblouit par mille rêves dont aucun ne prend forme, nous empêche de concevoir un objectif clair et nous interdit toute action. L'imagination, oui, mais créatrice ; non à l'imagination papillonnante, stérile et stérilisante. Que d'énergie nous dépensons vainement en rêves exaltés qui ne voient jamais le jour ! Cherchons davantage à communiquer aux auditeurs une certaine vision d'un univers, qu'à leur fournir des informations sur celui qui regarde pour eux.

Bach et Beethoven ont passé leur vie à organiser ; et personne ne songe sérieusement à les taxer d'intellectualisme sec, glacé, inhumain et déshumanisant. Tout à l'opposé, c'est leur inextinguible foi dans la *vie* qui leur a impérieusement commandé cette constante obsession de l'architecture.

Deux grands schémas d'improvisation :

1) *à partir du choix d'un élément*: intervalle, rythme, mode de jeu, inducteur poétique ou pictural, ou fragment plus amplement et plus richement doté de matériaux divers. L'investigation et l'exploration de ce territoire de base débouchent alors sur d'autres contrées, à leur tour découvertes et accueillies, ou abandonnées, ce qui implique une évaluation rapide, une concentration soutenue et une constante activité de la mémoire. Dans ce cas, la structure de l'ensemble se déduit et s'organise progressivement.

2) *à partir d'un projet global* plus complètement élaboré, définissant clairement les axes principaux d'un parcours précis, que l'on suivra fidèlement, comme dans certaines formes de jazz entre autres exemples.

Cela exige bien évidemment de la spontanéité et de l'imagination, mais aussi, rappelons-le une fois encore, une technique dominée gérant le *travail* du son et la *maîtrise* de la forme.

Préalablement, puis conjointement à la mise en œuvre de grandes formes, un certain nombre d'exercices et remarques concernant : le développement de la mémoire et de l'écoute active (faire, par exemple, l'expérience de la spécificité sonore ou, au contraire, de l'indifférenciation engendrant l'interchangeabilité sans conséquences) ; l'acquisition de réflexes ; l'analyse d'événements, d'informations, de gestes ; la prolifération de cellules ; la mise en

forme, la *mise en scène*.

La mémoire :

L'incapacité dans laquelle se trouvent nombre de musiciens de raconter avec une précision suffisante ce qu'ils viennent d'improviser, leur interdit, à long et moyen terme, toute perspective d'ensemble et donc toute planification subtile. Ils juxtaposent, mais ne construisent pas.

Dans le cours d'une improvisation, bien des idées viennent à l'esprit, mais il est bien sûr impossible de les exploiter toutes au moment même de leur survenue ; il incombe donc à la mémoire de les stocker en prévision de leur utilisation ultérieure. L'activité de la mémoire a pour but d'engranger un maximum d'informations, de contribuer à l'analyse de leurs caractéristiques principales et qualités potentielles jusque dans les détails ténus propres à fertiliser leur devenir, d'éviter les ressassements involontairement et paresseusement routiniers, de relier entre eux les multiples moments pour en faire un tout, d'enregistrer les épisodes les plus heureusement réussis pour les transfigurer dans une future improvisation. La mémoire vivifie le souvenir et déduit l'avenir. La meilleure improvisation se définit comme la plus savoureusement inventive, mais aussi la plus solidement *composée*.

Le corps :

Le corps est bien autre chose qu'une enveloppe étanche et obligée. On joue par son intermédiaire et ce partenaire a légitimement droit à sa part de bonheur. Si l'on se compare à un instrument de musique, notre corps en est la caisse de résonance qui véhicule, amplifie, vibre par sympathie et en harmonie avec notre désir profond. Ne cherchons pas à être de purs esprits, rougissant de notre corps ou le subissant comme un mal nécessaire ; nous entrerions alors avec lui dans un conflit dont inévitablement nous sortirions vaincus et appauvris. Le corps est tout à la fois auxiliaire et vecteur, indispensable et noble. Vivons en amitié avec lui, et, par lui, habitons les sons.

Travailler la glaise, sculpter le bois ou la pierre, jouer d'un instrument de musique que, jour après jour, on fréquente plus étroitement : quelle source inépuisable de joie, de volupté ! Considérez les œuvres de Chopin et voyez comme les mains se sentent bien chez elles, comme elles sont heureuses !

Stravinsky note cette intéressante remarque : « En compo-

sant la musique du piano-rag-music, ce qui me passionnait surtout là-dedans, c'était que les différents épisodes rythmiques de cette pièce m'étaient dictés par les doigts mêmes. Ceux-ci y prenaient un tel plaisir que je me mis à travailler la pièce. Il ne faut pas mépriser les doigts ; ils sont de grands inspirateurs et, en contact avec la matière sonore, éveillent souvent en vous des idées subconscientes qui, autrement, ne se seraient peut-être pas révélées ». Stravinsky délimite clairement les responsabilités : les doigts fournissent ici la matière brute qu'il appartient ensuite au compositeur de *travailler*.

V IMPROVISATION COLLECTIVE

Improviser à deux ou davantage implique que chacun des partenaires ait une connaissance suffisante de la personnalité et de la culture musicale des autres. Cela est tout-à-fait indispensable dans une musique dont les ressorts sont faits de réactions aux diverses propositions, d'accueils ou rejets de tout événement imprévu, de contacts étroits entre le corps et l'outil (l'instrument). Le principe énoncé par Gogol prend ici tout son sens : « Le ton de la question dicte celui de la réponse ».

Pratiquée en groupes plus ou moins nombreux et diversifiés à l'infini, l'improvisation collective multiplie les possibilités de connaissance réciproque des individus et des instruments, en faisant de la musique *d'ensemble*, *et ensemble*. Elle est une excellente école d'imagination, de promptitude, d'affranchissement et de prise de responsabilités, de respect mutuel, de tolérance, de convivialité.

« La tolérance n'est pas une position contemplative dispensant des indulgences à ce qui fut ou à ce qui est ; c'est une attitude dynamique qui consiste à prévoir, à comprendre et à promouvoir ce qui veut être. » (Claude Levi-Strauss).

Il faut savoir hiérarchiser la potentialité des propos de chacun, s'effacer ou au contraire s'imposer, faire des choix et donc des sacrifices de virtualité, attraper le regard, faire silence, non pour se taire, mais pour nourrir la parole. Tout cela se travaille. Les musiciens forment un *groupe*, et non une superposition cloisonnée de démarches individuelles. L'un des improvisateurs peut exprimer une bonne idée ; encore faut-il que le groupe soit en mesure de l'entendre, d'en prendre acte, de l'accepter, d'en faire son miel maintenant ou plus tard.

Il importe non seulement de réagir à l'environnement, mais aussi d'agir sur lui avec détermination et une sage autorité.

Nous sommes des acteurs et devons par conséquent résister aux comportements grégaires : jouer toujours plus fort parce que le groupe joue toujours plus vite, céder à la surenchère de la logorrhée, par exemple. L'analyse du processus d'excitation collective ou d'accroissement du brouhaha dans un lieu public (restaurant, cour de récréation d'une école, etc...) est éminemment éloquente et instructive à cet égard. La violence répond à la violence ; le calme invite au calme.

L'improvisation collective est le lieu de la concertation et de la conversation sensée, dirigée, conduite, orientée, *animée* par la force d'une *âme*. Une colonne vertébrale comparable à un fleuve lui est absolument nécessaire : le fleuve attire l'affluent, le capte, le happe, l'ingère, le digère, s'en nourrit ; l'affluent, lui, se dirige vers ce fleuve, s'y jette, en modifie le cours.

Comme dans bien des sociétés, il arrive que, momentanément ou plus durablement, un musicien s'impose comme leader, soit par son charisme et sa compétence reconnus, soit par propension dominatrice. Le groupe fera-t-il acte d'allégeance, servilement ou au contraire activement pour le plein épanouissement des impulsions données ? Contesterait-il son « chef » si son pouvoir est par trop usurpé ? Et puis, gardons-nous de croire et d'affirmer péremptoirement que se taire ou parler peu indique nécessairement que l'on n'a rien à dire.

La disparité des cultures, mais, davantage encore, la notoire insuffisance culturelle de tel ou tel musicien créent des difficultés parfois insurmontables. Comment obtenir une cohérence stylistique ?

La concentration quelquefois surabondante de toiles ou sculptures exposées dans les musées fait bien comprendre l'incidence directe de l'environnement sur chaque œuvre en particulier : il la neutralise ou en éclaire la lecture.

En musique aussi, qu'elle soit composée, improvisée, ou qu'il s'agisse de l'organisation d'un programme de récital, les multiples agencements théoriquement possibles d'idées, de plages plus étalées ou d'œuvres entières, ne produisent pas tous les mêmes effets ; ils mettent en lumière d'autres proximités, d'autres distances, renforcent ou affadissent ; ils modifient sensiblement la perspective et donc notre perception. L'impact exemplaire de l'*unique* modulation du « Boléro » de Ravel tient bien davantage à sa position stratégique dans le déroulement de l'œuvre qu'à son mécanisme modulant proprement dit. Son intervention prématuée l'aurait réduite à un fait divers banal, alors qu'elle

constitue le ferment capital de la considérable puissance paroxystique de la conclusion de l'œuvre.

A titre individuel, un épisode peut être très satisfaisant et même parfait, mais gênant ou affaibli s'il n'est pas en accord constructif avec le contexte, s'il ne s'y intègre ou ne s'impose à lui. Le simple critère du seul « bon plaisir », de même que le mélange involontaire, arbitraire et anarchique de styles divers, ne sauraient créer à eux seuls un patchwork *voulu, gouverné* et gros d'avenir. L'improvisateur demeure en jachère tant que manque à ses sensations et sentiments la dynamique de l'argumentation et du projet solidement étayés.

Le comblement des lacunes évoquées ci-dessus est assurément le plus radical remède. Mais le groupe peut aussi les mettre à profit pour explorer les habitudes langagières de ses membres, procéder à des études de style et dégager notamment les éventuels points de contact entre eux.

Cette quête est l'affaire de tous ; elle exige l'engagement assidu et méticuleux de l'ensemble du groupe. La cohérence et la cohésion, à tous les niveaux, ne se reçoivent passivement des mains de personne. Elles s'acquièrent, se conquièrent. L'improvisation ne s'improvise pas.

KLAUS HUBER