Cahiers d'ethnomusicologie
Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

2 | 1989
Instrumental

Bernard Lortat-Jacob (éditeur). *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*

Ouvrage collectif accompagné d'une cassette d'illustrations musicales. Paris : SELAF, 5 ruede Marseille, 75010 Paris, 1987, Ethnomusicologie 4, 274 p.

Laurent Aubert

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2354
ISSN : 2235-7688

Éditeur
ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée
Date de publication : 1 janvier 1989
Pagination : 263-269
ISBN : 2-8257-0178-5
ISSN : 1662-372X

Référence électronique
Laurent Aubert, « Bernard Lortat-Jacob (éditeur). *L'improvisation dans les musiques de tradition orale* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 2 | 1989, mis en ligne le 15 septembre 2011, consulté le 05 mai 2019. URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2354

Ce document a été généré automatiquement le 5 mai 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Bernard Lortat-Jacob (éditeur). L'improvisation dans les musiques de tradition orale

Ouvrage collectif accompagné d'une cassette d'illustrations musicales. Paris : SELAF, 5 ruede Marseille, 75010 Paris, 1987, Ethnomusicologie 4, 274 p.

Laurent Aubert

RÉFÉRENCE

Bernard Lortat-Jacob (éditeur). *L'improvisation dans les musiques de tradition orale.* Ouvrage collectif accompagné d'une cassette d'illustrations musicales. Paris : SELAF, 5 ruede Marseille, 75010 Paris, 1987, Ethnomusicologie 4, 274 p.

1 S'adressant avant tout à une audience spécialisée, cet ouvrage collectif est le fruit des travaux de deux sessions du Séminaire européen d'ethnomusicologie, tenues l'une à Cologne en novembre 1983 et l'autre à Tours en juin 1984. Recueil de vingt-sept articles dus à quatorze auteurs, il vise à présenter le phénomène de l'improvisation tel qu'il apparaît dans les musiques de tradition orale, excluant de ce fait ses manifestations dans l'histoire de la musique classique occidentale. Il est évident qu'un tel panorama n'est jamais complet et que de nombreuses aires culturelles importantes n'y sont pas représentées. Parmi les grands absents, il faut signaler les Amériques et l'Océanie — on regrettera par exemple le manque de toute référence aux multiples manifestations du syncrétisme afro-américain — ainsi que l'Afrique australe et orientale.

2 Mais l'ampleur du sujet impliquait des choix, et ceux de l'éditeur (dans le sens anglo-saxon du terme) Bernard Lortat-Jacob ont manifestement été dictés moins par une prétention à l'exhaustivité que par des soucis d'ordre méthodologique et théorique, voire par les spécialisations de ses collaborateurs. Dans sa présentation, il note que

« l'improvisation relève d'une technique complexe et multiforme qui touche à la fois au système musical (puisqu'on improvise toujours à l'intérieur d'un système), et au système socio-culturel (puisqu'on joue toujours la musique d'une culture) » (16). La confrontation des nombreux points de vue exprimés dans ces pages permet d'acquérir une vue d'ensemble, non seulement du sujet mais aussi des principaux courants actuels de la discipline, faisant ressortir la complémentarité — et parfois l'antagonisme — des défenseurs de l'ethnologie du fait musical et des partisans de la musicologie « pure » appliquée au domaine des musiques de tradition orale.

3 La première partie de l'ouvrage réunit sept études générales visant à une définition globale, ou du moins à un éventail de définitions pouvant s'appliquer au terme d'improvisation. Deux contributions de Jean During traitent respectivement du « jeu des relations sociales » et du « point de vue du musicien » : dans la première, qui est une « synthèse des travaux de Tours, assortie de réflexions personnelles », il aborde l'improvisation comme un fait de société, dont l'épanouissement dépend de facteurs tels que le statut du musicien et le contexte, médiat et immédiat, dans lequel elle s'exerce. Il souligne notamment le fait, apparemment paradoxal et pourtant vérifié par l'observation, que « l'improvisation appartient mieux à la tendance *traditionnelle,* par opposition à la tendance *innovationnelle* occidentale », rappelant au passage que, contrairement à une opinion courante, « traditionnel ne veut donc pas dire statique » (21). Ces vues sont développées plus loin par des considérations sur les rapports qui s'établissent entre l'improvisateur et son auditoire, que l'auteur appelle « l'interaction musiquants/ musiqués » (40). Les modalités de l'improvisation sont éminemment déterminées par des facteurs d'ordre psychologique, tels que l'état d'inspiration ou la dispositiopn psychique de l'interprète, ainsi que le degré de réceptivité de son public.

4 Pour Lortat-Jacob, une recherche sur l'improvisation « ne saurait faire l'économie de la notion de modèle » (46). Multiforme, celui-ci peut être énoncé sous forme d'une composition, d'une structure modale, d'une grille harmonique, d'une combinaison mélodico-rythmique ou d'une simple formule répétitive ; il peut aussi n'être que sous-entendu et apparaître, cependant, en filigrane de la somme de ses réalisations attestées. Si le modèle est « dense », fortement structuré, il suscite un jeu d'altérations qu'on désigne plutôt par le terme de variations, « à travers lesquelles la configuration du modèle demeure » ; par contre, lorsque le modèle est plus « lâche », il « se voit en quelque sorte 'absorbé' par des réalisations improvisées constamment renouvelées » (50). Ce passage du modèle à sa réalisation, véritable « architecture du temps », s'effectue soit en mode non mesuré *(taqsīm, ālāp, kaba,* etc.), soit selon une métrique déterminant une « périodicité structurante ». Dans ce dernier cas apparaît la notion de module, défini comme étant un micro-modèle, calibré dans le temps et composé d'éléments mobiles interchangeables. L'auteur distingue les musiques répondant à un système monomodulaire (musiques strophiques) de celles de type plurimodulaire, les seules donnant réellement lieu à l'improvisation proprement dite.

5 Pour conclure cette première section, Michel de Lannoy se livre avec les quatorze intervenants à un jeu de société qui pourrait apparaître comme la synthèse de l'ouvrage. Chacun lui ayant soumis sa définition personnelle de l'improvisation, il en dégage trois ensembles de concepts, correspondant aux trois niveaux sémiologiques distingués notamment par les travaux de Jean Molino et de Jean-Jacques Nattiez[1] le niveau *poïétique,* qui se réfère au point de vue de renonciation, à la subjectivité de l'improvisateur ; le niveau dit *neutre,* selon lequel on envisage prioritairement l'énoncé, l'improvisation en

tant qu'« objet musical » s'appuyant sur deux ressorts essentiels, le modèle et le temps ; et enfin le niveau *esthétique,* qui tient surtout compte des stratégies perceptives appliquées dans un contexte culturel donné.

6 Beaucoup plus longue, la seconde partie de l'ouvrage regroupe vingt monographies, pour la plupart assez brèves : sept sur l'Afrique, sept sur l'Asie et le Proche-Orient, et six sur l'Europe. Elle débute par un article de Monique Brandily sur « Les lieux de l'improvisation dans la poésie chantée des Teda du Tchad ». Ayant remarqué plus haut que, dans les chants de louange de ce peuple, le lieu de l'improvisation « est le texte, et la musique suit » (25), l'auteur envisage cependant ici trois acceptions du mot « lieu » : le lieu géographique, le moment dans le déroulement temporel d'une performance musicale, et enfin le lieu choisi parmi les éléments constitutifs d'un chant que sont les paroles et la musique. Chacun de ces lieux oriente la démarche créatrice d'un chanteur sans pour autant, note-t-elle, que le terme d'improvisation soit nécessairement le mieux à même de rendre compte de ces variances.

7 Sous le titre « Chanter la même chose différemment », Barbara Schmidt-Wrenger commente brièvement deux catégories de chant des femmes tchokwe d'Angola et du Zaïre, l'une rituelle et l'autre récréative. Autant l'improvisation est proscrite dans la première, autant elle est requise dans la seconde, au point d'apparaître comme son principal élément d'appréciation. Veit Erlmann parvient à des conclusions semblables en ce qui concerne les chants de louange des Peuls du Cameroun. Le répertoire « royal » s'y avère beaucoup moins sujet à l'improvisation que sa contrepartie « populaire ».

8 Comparatiste, l'article de Pierre Sallée vise à « aboutir à une définition de l'improvisation qui n'emprunterait à aucun concept culturel spécifique » (95). C'est avec raison qu'il retient à cet effet « l'idée d'imprévu suggérée par l'étymologie du terme (latin : *improvisus*) [...] comme base d'une définition transculturelle avec comme corollaire : ce qui est *prévu* ou fixé par la tradition » (96). A travers trois exemples de polyphonies africaines provenant des Mit-sogho et des Pygmées du Gabon, puis des Kabiyé du Togo, il parvient à dégager certaines notions pouvant avoir valeur d'universaux en ce qui concerne l'improvisation. Étant toujours perçue comme événement, celle-ci est définie comme « manifestation d'un comportement musical individuel, intentionnellement informatif, [et présentant] un taux d'imprévisibilité évaluable en fonction d'un consensus » (100).

9 Basant son commentaire sur l'étude d'un chant funéraire sénoufo, Michel de Lannoy a soin de distinguer l'improvisation de deux concepts voisins : la variante libre et la variation systématisée. L'improvisation ressortit pour lui « au registre de la conduite musicale intentionnelle » (105) ; l'analyse musicale à laquelle il se livre tient donc compte, non seulement des données sonores, mais aussi des *conditions* (psychologiques, matérielles, sociales, etc.) de leur énonciation. Après avoir déterminé une « version schématisée » du chant, modèle établi à partir d'une exécution hors situation — mais celle-ci peut-elle vraiment être considérée comme modèle ? — il observe les « champs de la variance » attestés par l'analyse d'une version *in situ.* « Entre le hasard et la nécessité, écrit-il pour conclure, l'improvisation apparaît comme 'ce qui reste quand on a tout expliqué' ... Mais ce 'reste' est, en réalité, le fondement anthropologique d'une pratique musicale » (113).

10 Pour Simha Arom, l'improvisation au sens strict est « l'interprétation d'une musique au moment même de sa conception » (67). Les musiques traditionnelles centrafricaines, qui font l'objet de sa contribution, ne faisant guère apparaître ce processus, il préfère y traiter des notions connexes de réalisation et de variation, qui sont, elles, pertinentes

dans ce contexte. Parmi les modes de variation, il retient celui de « variation simple » (réalisation de la formule n'outrepassant pas son cadre périodique) et celui d'« amplification » (développement sporadique du matériel rythmique propre à une période sur un nombre de périodes multiples de celle-ci). L'improvisation rythmique proprement dite se manifeste rarement et elle est le propre du maître-tambourinaire, seul habilité à développer des séquences longues et irrégulières au gré de sa seule imagination, sur une assise temporelle maintenue par un ostinato.

11 La section consacrée à l'Afrique se conclut sur un article de Vincent Dehoux intitulé « L'un dans l'autre », qui traite de l'improvisation et de la répétition dans le répertoire de la *sanza,* complétant ainsi les données de son livre sur les *Chants à penser gbaya* (*Centrafrique).* Retenons au passage sa définition lapidaire de l'improvisation, énoncée plus haut : « au contraire de la composition qui est une création au repos, l'improvisation est une création en mouvement » (68).

12 Les sept articles groupés sous le titre « Proche-Orient et Asie » se réfèrent tous essentiellement aux grandes traditions modales d'Orient connues sous de nombreuses appellations génériques, selon le critère commun envisagé : musiques « d'art » (During, Chabrier, Baily), musiques « savantes » ou « classiques » (Canzio), musiques « citadines » ou « urbaines » (Qassim Hassan, El-Shawan), ou encore musiques « de chambre » (Tràn).

13 Contrairement à ses contreparties arabe et turque, l'ancienne musique d'art persane ne connaît ni le concept ni le terme d'improvisation, privilégiant plutôt le répertoire (*radif*) traditionnel. « Le *radif,* écrit Jean During, est plus qu'une œuvre parce que son destin est de subir des transformations, d'être recréé à chaque performance avec un taux variable d'imprévisibilité » (136), Ce n'est qu'à partir du XX^{e} siècle que l'improvisation modale libre est tenue en haute estime, sous l'influence de la musique populaire urbaine et des nouvelles situations créées par le développement du concert. Non systématisé, son apprentissage se fait uniquement par l'assimilation des mélodies-modèles (*gushe*) et des rythmes.

14 Abordant les « structures et réalisations » du *maḳām* irakien, Shérérazade Qassim Hassan commence par préciser que, contrairement au reste du monde arabe où le terme de *maḳām (maqām)* désigne, soit un mode mélodique, soit une échelle, soit encore un degré de cette échelle, celui-ci se réfère en Irak à une autre réalité, que l'on retrouve dans les musiques du Caucase et d'Asie centrale. *Al maḳām al 'irāḳī* « représente l'art vocal propre à la culture musicale citadine de l'Irak et tout particulièrement de Bagdad » (144) ; c'est un ensemble de compostions vocales, accompagnées ou non d'instruments et interprétées plus ou moins librement selon les circonstances.

15 En Égypte, la musique appelée *al-mūsīqa al-'arabiyyah* « constitue l'un des principaux genres de la musique [...] traditionnelle, urbaine et profane » (151). Salwa El-Shawan compare dans son article les pratiques et concepts traditionnels et contemporains de la composition et de l'improvisation. En effet, dans le but — ou plutôt sous prétexte — de faire revivre la musique traditionnelle, des changements radicaux sont intervenus dès 1967 sous l'influence du Ministère de la culture de ce pays. Sans l'exprimer ouvertement, l'auteur laisse entendre que ces mutations ont grandement affecté la pratique de l'improvisation vocale *(layālī)* et instrumentale *(taqsīm),* causant la disparition presque totale de la première et réduisant la seconde à un simple exercice de virtuosité superficielle, à ce que Jean-Claude Chabrier appelle plus loin « la démagogie des clichés » (159).

16 Amateur inconditionnel et analyste — pour ne pas dire psychanalyste — des mécanismes du *taqsīm,* celui-ci soumet au lecteur ses réflexions sur une improvisation dans le *maqām farahfazā* par le luthiste yéménite Jamîl Ghânim. D'une extrême technicité, cette étude offre néanmoins un aperçu du potentiel créatif inhérent à ce que l'auteur appelle « l'improvisation arabo-irano-turque » (161).

17 Dans la musique de *rubāb* afghan, John Baily se penche ici plus particulièrement sur les principes d'improvisation rythmique. A partir d'un enregistrement effectué auprès d'un musicien de Hérat, il établit un tableau des variations provoquées par les différentes formules de frappe de la main droite, en alternance sur une des cordes principales et sur le bourdon. Il se pose pour conclure la question de savoir « si les joueurs de *rubāb* (exécutant ce type d'improvisation) opèrent au niveau cognitif en fonction des mouvements spatiotemporels des mains, ou en fonction des formules sonores qui en résultent » (188). Notons au passage que ce type d'interrogation, peu fréquent dans cet ouvrage, aurait mérité plus d'attention, car il est susceptible d'ouvrir de nouveaux horizons à toute recherche sur la performance musicale, et à la psycho-acoustique en général.

18 Si elles sont unanimes à y reconnaître la prépondérance de l'improvisation, les publications sur la musique savante de l'Inde du nord ne font pour la plupart qu'effleurer ses aspects techniques et les procédés compositionnels qui l'engendrent. La contribution de Riccardo Canzio apporte un certain nombre d'explications permettant d'éclaircir ce problème. A partir du modèle « abstrait » que constitue un *rag* (*rāga*) et de son acquisition inductive par le processus traditionnel d'apprentissage, le musicien est amené à en « créer des énoncés 'corrects' pendant l'improvisation » (201). « L'improvisation, relève l'auteur, consiste à transférer les différentes composantes du modèle (modèle de compétence) en réalisation (performance) » (292),. Ces éléments *distinctifs* seront ainsi traduits comme autant d'éléments *expressifs* donnant sa valeur à l'interprétation.

19 La musique vietnamienne dite « de chambre » offre quant à elle deux types de libertés à l'interprète, correspondant aux termes français de variation et d'improvisation. Tràn Quang Hai souligne que le premier définit une « modification de la forme » d'une composition, déterminée selon les lieux, les instruments et les individus. « Chaque pièce est un canevas. Chaque musicien y apporte son cachet personnel par l'utilisation des ornements originaux, ainsi que par le prélude improvisé qui précède l'exécution de la pièce proprement dite » (205). C'est ce prélude qui est le lieu traditionnel de l'improvisation. L'auteur conclut en rappelant les expériences de développement de la musique improvisée auxquelles il se livre avec son père depuis une vingtaine d'années.

20 Les études sur l'Europe concernent trois aires distinctes : l'Irlande, la Roumanie et l'Italie. Sous le titre évocateur de « 'Tourner' un air », Mícheál O'Súilleabháin aborde plus spécifiquement la musique de danse irlandaise. A l'aide de transcriptions et de tableaux, il montre les différents modes de réalisation d'une « partie », ou unité fixe de huit mesures, sur laquelle sont construites toutes les danses, ainsi que la façon dont le tambour sur cadre *bodhrán* « suit l'air ». Il aborde enfin le cas atypique d'un violoneux novateur, bien que traditionnel, dont les improvisations sont susceptibles de mettre en question « plusieurs aspects demeurés intouchables pendant les trois siècles d'existence de cette musique » (218).

21 C'est aussi la musique de danse, celle du Pays d'Oach au nord de la Transylvanie, qui retient l'attention de Jacques Bouët. Après avoir brièvement évoqué le contexte du bal

communautaire dans lequel se situe l'objet de ses observations, il propose une analyse d'une « danse sous le kiosque » faisant ressortir — fait curieux pour de la musique de danse — l'omniprésence de ce que Brăiloiu appelait déjà « l'élasticité de la forme ».

22 Les trois dernières études sont dédiées aux « recherches italiennes » menées respectivement par Francesco Giannattasio dans le sud du pays, par Giovanni Giuriati dans le nord du Latium et par Bernard Lortat-Jacob en Sardaigne. Celles-ci montrent qu'en chacune de ces régions, la musique de danse des communautés agro-pastorales « conserve les signes d'une tradition musicale archaïque », dont les répertoires « donnent lieu à divers procédés de variation » (235-36).

23 Définissant l'improvisation comme une « mise en question temporaire de la forme selon un projet préalable de création », et non comme un simple « procédé d'exécution » (239), Giannattasio tente d'en cerner les mécanismes à travers l'analyse comparative de plusieurs versions de trois danses d'Italie méridionale. Un quatrième exemple soumis par Giuriati met en évidence le procédé des parties « à rallonges » dans le *Saltarello di Amatrice* de la province de Rieti. Quant à l'éditeur de cette publication, il étudie ce qu'il appelle le « jeu des métamorphoses » dans un *ballu campidanese* du sud de la Sardaigne. Dans le répertoire de la fameuse clarinette triple *launeddas,* il démontre comment la succession des mélodies-types (*nodas*) mémorisées s'inscrit dans un parcours prédéterminé, dont seuls les « passages » *(passegius)* d'une *noda* à la suivante sont improvisés.

24 La matière est dense, on s'en rend compte, et la diversité des contributions permet de dégager certaines notions communes donnant accès à une vue comparative et transculturelle de l'improvisation. Parmi celles-ci, on peut relever les suivantes :

- Il n'existe point d'improvisation sans modèle — explicite ou abstrait — et point de modèle sans système — musical et socio-culturel.
- La tradition est le véhicule assurant la perpétuation, la cohérence et l'intelligibilité du système.
- Tradition n'est pas stagnation, et le phénomène de l'improvisation n'est pas nécessairement une composante immuable des musiques où il existe. Dans certains contextes — nous avons vu le cas de l'Égypte — il tend à disparaître ; dans d'autres — en Iran ou en Irlande — il est au contraire récent.
- Étant une « interprétation d'une musique au moment de sa conception », pour reprendre les mots d'Arom cités plus haut, l'improvisation s'inscrit nécessairement dans un système où domine l'oralité ; mais l'oralité, elle, n'implique par contre pas la présence de l'improvisation.
- Pouvant surgir dans une grande diversité de situations, l'improvisation se manifeste cependant plus volontiers dans le cadre des musiques profanes — savantes ou non — que dans celui des formes rituelles, dont la nature implique davantage la reproduction exacte d'un archétype s'étant révélé efficace.

25 La lourde tâche de l'éditeur était d'assurer la cohésion, tant substantielle que formelle, d'un matériau aussi varié. A cet égard, il faut saluer le remarquable travail de Bernard Lortat-Jacob, et les rares critiques qu'on pourrait lui adresser ne concernent que des points de détail : notamment l'absence d'unification des modes de référence — trois systèmes différents y apparaissent — et l'omission dans la contribution utilisant le système dit américain, celle de Veit Erlmann (85-93), d'une bibliographie en fin d'article ; les références figurant dans le corps du texte deviennent de ce fait inutilisables. Il eut par ailleurs été préférable de normaliser la transcription des termes vernaculaires lorsque plusieurs auteurs se réfèrent à la même langue, concrètement ici à l'arabe : on rencontre,

par exemple, pour le même mot trois translittérations différentes : *maḳām* chez Qassim Hassan, *maqam* dans les articles d'El-Shawan et de During, et *maqām* chez Chabrier. Quant à la transcription par Canzio de termes hindis et ourdous, elle se base sur leur prononciation courante et non sur leur orthographe dans l'une et l'autre de ces langues ; le glossaire établi par Patrick Moutal[2] pourra désormais orienter les auteurs non familiers avec ces alphabets.

26 Ces quelques remarques n'enlèvent rien à la valeur de cette publication importante, qui cerne admirablement les principaux aspects d'une question complexe et multiforme. Par la vision kaléïdoscopique qu'elle suscite, la juxtaposition d'études aussi bien ponctuelles que plus générales fait progresser notre compréhension du phénomène de l'improvisation. Chaque monographie est, en outre, assortie d'une illustration sonore figurant sur une cassette annexée à l'ouvrage. Pour la plupart explicités par des transcriptions et des tableaux insérés dans le texte, ces exemples musicaux facilitent grandement l'accès à une problématique fondamentale dans l'étude et l'appréciation des musiques de tradition orale.

NOTES

1. Cf. notamment Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie.* Paris : Christian Bourgeois, 1987.

2. Cf. Patrick Moutal, *Hindusthānī Rāga Saṅgīta. Une étude de quelques mécanismes de base.* Paris : éd. par l'auteur avec le concours du Centre d'Études de Musique Orientale, 1987. « Glossaire » : 153-68.