

SUR L'EMERGENCE DU SPONTANE DANS LES MUSIQUES DE TRADITION EN FRANCE

(INTRODUCTION A UNE ETUDE DES MATIERES A IMPROVISATION DANS LES MUSIQUES TRADITIONNELLES FRANCAISES)

(brouillon de culture)

Pourquoi ce titre ?

Le voyage dans le temps est impossible. Notre intérêt pour les musiques du passé est faussé par deux notions en majuscule : la quête de la Vérité et notre vision de l'Histoire a posteriori (« La mort transforme la vie en destin », a écrit Malraux). Associées avec les préoccupations socio-politiques de notre époque, elles produisent des oppositions binaires ou des problématiques abstraites : culture urbaine ou rurale, populaire / traditionnelle, orale ou écrite, pratiques rituelles ou sociales, culture « authentique » ou « métissée », ...dont on retrouve trace jusque dans nos débats actuels : amateurs / professionnels, rapport musique / danse etc.

Or ces musiques, ces chants ont existé. La question aujourd'hui n'est pas de savoir comment ni pourquoi elles sont apparues, mais on sait qu'elles *ont été*, qu'elles ont accompagné la vie des gens pendant des siècles en se transformant. Aujourd'hui on ne chante plus dans les prés parce qu'il n'y a plus beaucoup de bergers, ni en battant l'aire-neuve parce qu'on a des rouleaux compresseurs. Notre pratique artistique est une pratique revivaliste, c'est entendu, qui voudrait tracer des voies, ériger des ponts imaginaires entre hier et aujourd'hui. Et de ce fait tout est permis et envisageable, y compris les métissages les plus invraisemblables. La liberté du musicien n'a strictement aucune limite.

Cette liberté commence par une liberté d'interrogation. Nous nous interrogeons, nous nous documentons, comme je l'ai fait moi-même, sur nos sources, notre légitimité, etc. Et quand nous sommes fatigués de réfléchir, nous pratiquons. Ou le contraire. Mais notre pratique est encore une réhabilitation ou une mise en question de quelque chose qui nous précède. Y compris quand nous pratiquons l'improvisation, avec sur nos épaules l'écrasante présence d'un siècle de jazz et des volumes étouffants de théorie musicale accommodée à toutes les sauces et pour tous les goûts. Mes petits camarades mustradémiens et moi-même avons cru faire œuvre de nouveauté en introduisant le chorus improvisé dans des structures musicales quasiment toutes dévolues à la danse, en réalité toutes arrangées suivant l'écriture archi-verticale de la variété...et ce faisant nous avons cru secouer un cocotier perçu à l'époque comme étouffant. La question n'est pas, encore une fois, de savoir si nous avons raison – nous avons besoin de ces ruptures - ou si nous avons réussi à renouveler quoi que ce soit, ni même si cela avait un quelconque intérêt. Ni surtout d'opposer l'intellectuel d'aujourd'hui au bon sauvage d'hier. Mais de rappeler que même (et surtout) l'improvisation, comme on dit, « ne s'improvise pas ». Il faut y travailler, faire œuvre de métier. Et qu'en dehors du collectage (que nous n'avons pas pratiqué), ce n'est en aucun cas notre pratique musicale, toute entière dévolue au spectacle vivant, qui peut nous relier à ce qui se passait hier dans ce pays qui est le nôtre.

Jusqu'ici je m'en suis fait une idée par mes lectures, quelque peu par mon histoire familiale, et peu à peu je me suis construit une mosaïque imaginaire renouvelée chaque nuit par des rêves extraordinaires dont je suis l'acteur autant que le spectateur émerveillé. Je peux devenir

ainsi Fantômas étendant son ombre sur Paris, ou une créature ectoplasmique de Lovecraft qui tente de prendre pied dans la Bretagne de 1820. Ou un pur miasme de folie incarné depuis les pages de Claude Seignolle jusque dans le Berry de 1850, essayant d'y découvrir si George Sand n'était pas un équivalent berrichon de l'Arche de Zoé. J'arpente en rêve des plages et des montagnes sous l'effet d'une dépersonnalisation temporelle comme le personnage de « La jetée » de Chris Marker, si celui-ci, au lieu de rejoindre dans le passé le lieu de sa propre mort entrevu dans son enfance, pouvait à perte de temps faire du parfum d'une fleur de 2007 celui d'une fleur de 1975...ou de 1880. Les meilleurs psychotropes, à ce jeu, étant ceux de l'imagination, et du désir enivrant de boire toute manifestation de la vie d'aujourd'hui, et de les démultiplier, ou de les ressourcer, par le biais d'appels temporels en direction d'énergies fossiles, disparues ou transformées.

Et quand je me réveille, je siffle sous la douche. Ou je chante en marchant dans la rue. Ou en voiture (« *aujourd'hui on chante beaucoup en voiture* », remarquait Jean Blanchard il y a quelques années). Et il me semble alors que plutôt que me demander si j'ai bien fait de devenir musicien professionnel ou si je n'écrirais pas une monographie sur les dures conditions de travail des sardinières nantaises, le seul moyen de suivre un chemin à rebours qui ne soit pas du colonialisme à l'envers ni l'affirmation d'une filiation qui relève de l'imposture historique, consisterait plutôt à se demander ce que l'homme d'hier chantait sous la douche.

On n'est même pas obligé de s'imaginer, pour commencer, que sa douche à lui était un bassin d'eau glacé comme celui de mon grand-oncle qui a vécu sa vie entière dans une pièce unique d'une vallée perdue dans les draps humides et plissés des alpes savoyardes.

Plus sérieusement, il me semble que la façon la plus honnête d'imaginer la musique d'hier dans son contexte, c'est d'abord d'admettre, aujourd'hui, notre parfaite liberté, à nous...en tant que musiciens, en tant que citoyens et en fin de compte en tant qu'hommes. Comme dit l'autre, en-dehors de tout ce qui nous détermine, nous sommes libres. Notre première liberté, et première preuve de vérité, si l'on veut l'envisager comme le Descartes des « Méditations métaphysiques », c'est d'abord de rechercher la vérité dans l'apparence. Dans le sensoriel. Et donc (en-dehors de tout ce qui nous détermine et nous enchaîne : « l'homme est né libre, et partout il est dans les fers », dit le Rousseau du « Contrat social »), notre première liberté peut être d'imaginer que nous sommes libres. Et ainsi d'envisager notre liberté. Là où Descartes, en origine première, postulait l'existence de Dieu, nous pouvons aujourd'hui retourner le postulat du « cogito », le « je suis, j'existe » cartésien, comme projection d'un désir de liberté, donc d'action. Et du même coup inscrire notre pratique musicale dans nos préoccupations humaines d'aujourd'hui, et tisser ainsi, jusqu'à un certain point, un réseau avec le monde qui nous entoure. Et modifier, ce faisant, notre environnement.

Bref, on siffle sous la douche. Enfin, pas vraiment sous la douche parce que siffler la figure pleine d'eau ça ne marche pas terrible, mais on va dire en se séchant.

Et l'homme d'hier ? Ici reviennent les réflexes que je croyais avoir pointés, donc évacués, au premier paragraphe : la supériorité actuelle s'accompagne toujours d'une vision du passé. Et l'homme d'hier, on me dit qu'il n'était pas libre, lui !! Il crevait de faim. Il devait bosser aux champs toute la journée. Ou à l'usine. Il était exploité. Il mourait de maladie avant sa majorité. Les riches lui bouffaient la laine sur le dos. Et quand il arrivait à dépasser les vingt ans, à se marier et à accumuler trois sous, des politiques dont il n'avait jamais entendu parler l'envoyaient défendre la patrie en danger comme chair à canon.

Tout ce à quoi aujourd'hui, heureusement j'échappe. Tout en vivant par ailleurs dans un monde en guerre, au sein d'un pays devenu parmi les plus riches du monde, avec son lot de tragédies sociales et d'impostures politiques comme partout ailleurs.

Et pourtant...je siffle sous la douche.

Il faut dès à présent rappeler (je prie ceux ici qui connaissent tout ça par cœur et ont accompli ce trajet mental voici déjà des années d'excuser la naïveté de ces propos), que la société traditionnelle que l'on n'évoque que pour rappeler qu'elle est bien morte, ne vaut que si elle consent parfois à nous livrer ses « traces de trad ». C'est-à-dire qu'il s'agit d'une époque archi-récente qui produit autant d'effet sur nous qu'elle s'en éloigne à la vitesse grand V. Et d'une époque elle-même en plein bouleversement, en pleine élaboration de la modernité. L'époque qui voit la cueillette, le classement et l'archivage des sources modernes dont on se réclame aujourd'hui, elles-mêmes à l'origine d'une abondante littérature. L'époque qui voit le déclin et la mort ultra-rapide de l'ancienne société paysanne au profit d'une civilisation industrielle dont une des premières préoccupations d'ordre esthétique-politique sera d'organiser la muséification des campagnes et des témoignages de civilisations disparues, tentative qui culmine aujourd'hui avec l'érection de Vulcania, triomphe à la fois du kitsch, du zoo humain et d'une « inquiétante étrangeté » de type freudien, comme si l'on découvrait en plein centre de la France, à la lueur d'une loupe, l'Atlantide et l'homme d'hier à la fois. Bref, cette société dont on parle s'est elle-même transformée, par à-coups et dans le sang...parfois même en douceur.

Imaginons également que les exégèses qui fabriquent d' »innocentes » idéologies que l'on secoue périodiquement 30 ans plus tard s'appliquent toutes à un corpus que l'on estime aujourd'hui de facture très récente...finalement presque aussi récente que les analyses qui en découlent.

Il me semble qu'un assaut de modestie – à tout le moins un louable résultat de l'ethnomusicologie moderne – nous interdit de resituer cet immense et bordélique corpus dans un contexte vivant autre qu'historique, renvoyant sans cesse à dos la petite histoire et la grande comme pour mieux inscrire, en creux, la place d'un chaînon manquant. Et que les répertoires sont condamnés soit à l'analyse textuelle, soit à l'ethnologie impossible. Je ne dis pas que ça n'est pas bien, je dis juste que la carte n'est pas le territoire.

Il n'y a donc aucune raison pour que l'on s'interdise, en matière de répertoires traditionnels, de se poser la question – qui peut avoir valeur de subversion -, la question des origines. On ne peut se la poser d'un point de vue strictement historique : le bon sens nous le défend, et l'on ne saura jamais qui a écrit et composé « A la claire fontaine »*. Mais l'Histoire de la musique nous enseigne à relativiser les frontières connues entre transmission écrite et / ou orale. Donc à admettre que même dans des domaines *a priori* non traditionnels, la musique se reçoit, se travaille, se transforme et se transmet, et que la fonction du support écrit dans ce processus varie au cours des siècles*

- ...peut-être qu'on le sait déjà ?...
- voir par exemple à ce sujet les études d'Antoine Geoffroy-Dechaume « L'accompagnement sur basse du continuo : un véritable art d'improviser » et de Jean-Christophe Maillard « Imaginer la musique du peuple et les traditions orales au XVIIIe siècle : sources et méthodes d'approche », respectivement parus dans les numéros 14 et 41 d' »Analyse musicale ». Voir notamment dans l'article de JCM la distinction entre notation descriptive et notation prescriptive et le moment supposé du passage de l'une à l'autre au tournant de l'époque baroque

Que l'on me permette ici deux extraits d'un passionnant article de Jacques Viret sur « La tradition orale dans le chant grégorien » (Cahiers de Musiques Traditionnelles, 01-1988) :

« Pour l'Occidental moderne la transmission de la musique s'effectue presque exclusivement sur la base de l'écriture – mais il s'agit là d'un fait de culture et de civilisation de portée très générale -, de sorte que le domaine de ce qu'on est convenu d'appeler la « tradition » prend alors, sous le rapport de la musique, l'aspect d'un amas gigantesque d'œuvres, de traités et de commentaires écrits. L'enseignement oral n'a de fait plus guère d'autre fonction que d'apprendre à l'élève à se servir correctement de documents écrits dont il dispose et qui renferment jusqu'en ses moindres détails la matière de l'enseignement. De plus, si l'on s'interroge sur le rôle de l'écriture appliquée à la musique, on s'aperçoit que la notion même d'« œuvre » en découle : c'est par l'écriture, et par elle seule, que le musicien peut créer une « œuvre » analogue à un poème, un tableau ou une sculpture, c'est-à-dire un objet esthétique matérialisé sous une forme tangible, autonome et par essence immuable. L'œuvre musicale existe dans la mesure où existe une notation susceptible de la fixer avec une précision suffisante, mais cette notation conserve l'œuvre d'une manière seulement virtuelle tant qu'un exécutant ne vient pas l'actualiser en la traduisant en sons audibles. Importance de la fixation par l'écriture, dichotomie du compositeur qui crée et de l'exécutant qui joue ou chante : ce sont là deux caractéristiques fondamentales de la pratique musicale propre à l'Occident. Caractéristiques à ce point ancrées dans les habitudes qu'elles semblent aller de soi et qu'elles ont fait naître une tendance spontanée à les extrapoler dans les musiques des siècles antérieurs. Que ce soit là une source de contresens plus ou moins graves, on s'en doute, et cela même pour des musiques relativement récentes : rappelons par exemple l'aspect souvent sommaire de la notation musicale baroque, laissant place d'une part à toutes les finesses interprétatives réservées à l'enseignement direct du maître à l'élève (donc à la « tradition orale »), d'autre part à un apport improvisé de l'exécutant, censé assumer vis-à-vis de l'œuvre une fonction partiellement créative (et pas uniquement selon l'acception métaphorique moderne de l'interprète « créateur ») ; or l'improvisation représente une pratique typiquement liée au monde de l'oralité, précisément parce qu'elle échappe par définition à l'emprise de l'écrit. On voit donc que la tradition écrite et la tradition orale entretiennent entre elles des relations mouvantes et ambiguës jusque dans les territoires très rationalisés de notre musique classique. »

(...)

« En théorie, la tradition orale eût pu préserver le style grégorien dans sa pureté et son authenticité, nonobstant l'imprécision rythmique de la notation, mais ce n'est point ainsi qu'il en alla en fait, ce qui confirme que l'affaiblissement de la tradition orale et le renforcement proportionnel de la tradition écrite sont bien dus à une transformation profonde de la mentalité régnante et à cette désaffection (d'abord certes très relative) à l'égard de la monodie que nous avons signalée. Le passage de l'oral à l'écrit s'accompagne d'un inévitable amoindrissement qualitatif dont témoigne la perte du rythme vivant que même une sémiographie aussi précise que celles de Saint-Gall et Laon était incapable de noter intégralement (les nuances d'intensité en étaient absentes). Si la tradition orale a pu éventuellement suppléer pendant un temps aux lacunes rythmiques de la notation sur portée, cela n'aura été qu'un palliatif éphémère ; de même à l'époque baroque la transmission des subtilités interprétatives échappant à la notation n'excèdera point une ou deux générations (on se plaindra par exemple, à l'époque de Rameau, que l'interprétation des opéras de Lully ne soit plus conforme à ce qu'elle était trente ou cinquante ans auparavant). Ainsi, lorsque la transmission d'un répertoire se fonde sur l'écriture et que l'on attribue à cette dernière un rôle plus important que celui d'un simple aide-mémoire, la fidélité de la transmission en pâtit dans la mesure même de cette importance. C'est la porte ouverte à l'individualisme et à la subjectivité, aux « interprétations » conçues au sens moderne du terme, c'est-à-dire comme la vision personnelle que donne un interprète d'un texte écrit, en fonction de la marge d'indétermination nécessairement contenue dans le schéma graphique. »

On me semble aujourd'hui, dans l'étude de nos traditions, succomber à une évacuation de l'humain dans les processus de fabrication musicale. Pas l'humain comme animal psychologique, mais comme structure créatrice...condamnée à la création. Loin de moi l'idée de prôner un psychologisme qui n'aurait de cesse d'évacuer l'historicité nécessaire à l'étude des musiques traditionnelles et de prôner un rassurant « tout est dans tout et nous sommes

aujourd'hui les continuateurs de la tradition d'hier puisque l'humain est partout et de tous temps semblable ».

Mais pour reprendre *a contrario* la tendance notée par J. Viret dans les musiques baroques, tout se passe aujourd'hui comme si les structures musicales, figées aujourd'hui sous l'œil extérieur de l'approche revivaliste, dans la continuation de l'approche folkloriste, ces structures l'avaient été également hier. «On joue / danse comme ça aujourd'hui », et comme on n'a pas les moyens de savoir comment on dansait / jouait avant-hier, il est pratique de penser qu'on dansait / jouait comme aujourd'hui. En d'autres termes : c'est traditionnel, donc ça n'évolue pas parce que la tradition, c'est la transmission. Or, non seulement ça se transmet, mais ça se transforme. Et donc ça s'invente.

Comme symptôme principal de cette pudeur réductrice, me semble particulièrement éloquente la difficulté que nous entretenons en France avec le concept d'improvisation musicale.

L'improvisation aujourd'hui, en gros, évoque quatre tendances :

- de vertigineuses acrobaties sur des harmonies d'une extrême complexité, pratiquées par les tenants du be bop puis du hard bop. Le tout n'est compréhensible que par les seuls initiés, ce qui condamne les autres à « goûter » l'ambiance générale du jazz en la réduisant à des clichés poético-psychologiques faute de savoir l'analyser, bref « c'est beau mais j'y comprends rien, tiens, sers-moi donc un whisky. »
- à l'inverse, le « n'importe quoi » répandu par le free-jazz, fourré sous l'étiquette de la facilité scandaleuse dans le sac de l'héritage de mai 68 qu'il faut liquider parce que mon gamin fait mieux que ça, comme on le disait hier du dessin de Picasso.
- l'usage en musique baroque de la diminution, cette architecture exponentielle froide et précieuse, entrevue au conservatoire et capable de proliférer sur des pages entières à partir d'une cellule simple.
- enfin, d'interminables et poétiques climats créés par des improvisations sur des modes typés selon leur continent de provenance supposée, le tout rangé sous l'appellation de « musique du monde », dont tout le monde sait qu'elle existe partout ailleurs que chez nous.

Deux remarques :

1/ En musique traditionnelle française, on passe pour utiliser la variation sur un modèle présumé immuable...mais en appliquant à la musique traditionnelle un raisonnement et une pratique empruntés au baroque (la variation peut, comme en musique irlandaise, s'apparenter très vite à la diminution), on fait comme si le modèle préexistait à la variation, comme si celle-ci n'était qu'un embellissement momentané de ce modèle immuable, et comme si celui-ci devait à l'issue du procédé redevenir musicalement « nettoyé ».

C'est oublier que dans le processus de transmission orale, tout laisse supposer qu'en l'absence de support écrit, le modèle se transforme lui-même avec l'opération, comme on le constate

(dans un exemple il est vrai emprunté à la modernité) en comparant entre elles les innombrables versions de thèmes collectés en Bretagne par Polig Monjarret dans les années 1950.

2/ Il me semble que ce refus déguisé de l'idée d'improvisation est à rapprocher de l'idée que l'improvisation est une performance et le musicien un performateur dont la finalité est la musique avant tout. C'est oublier qu'une partie importante du répertoire français est un répertoire de fonction censé accompagner des faits et gestes du quotidien, du rituel ou de l'exception. Donc susceptible de varier en fonction d'éléments externes.

Ainsi dans l'ouvrage dirigé par Bernard Lortat-Jacob «L'improvisation dans les musiques de tradition orale» (1987), sous la plume de Riccardo Canzio, on lit la définition suivante :
« *Improvisation : composition en temps réel. L'idée de composition implique une détermination préconçue. (...) L'improvisation et la composition se manifestent en performance, la performance étant le fait musical observable. L'improvisation est un mode d'opération en temps réel, fait qui n'empêche pas une détermination préalable assez détaillée de ce qui constituera la performance.* »

Dans la même rubrique (« Définitions »), BLJ lui-même écrit : « *Le concept d'improvisation tire sa fonction opératoire de la capacité du système à engendrer des rapports inédits. En d'autres termes, il n'a aucun sens dans des musiques où le jeu de la récurrence est automatique, et prend tout son sens en cas d'imprévisibilité maximum* », et il ajoute tout de même « *pourvu, bien entendu, que cette imprévisibilité procède elle-même du système.* »
Et, plus loin : « *L'improvisateur est alors tout le contraire de de l'homo improvisus « l'homme imprévoyant » : il est l'homo providus, l'homme qui voit en avant, prévoit, pourvoit, et organise d'avance.* »

Tel que je le comprends à la lueur de ces définitions, l'improvisation reste un système de production presque totalement clos, encore opposable à une exécution au sens presque classique (le « jeu de la récurrence automatique »).

Beaucoup plus fin, Francesco Giannatasio écrit : « *Pris à la lettre, le terme pourrait avoir une acception très large et se référer aux éléments qui, dans toute (re-)production directe d'événements sonores musicaux, relèvent de l'unicité – et donc de la non-prévisibilité – de la performance. Mais dans ce sens-là, toute action humaine, pas seulement l'action musicale, est impromptue. Plus concrètement, dans le lexique musical, le terme peut indiquer la mise en œuvre (ou bien le résultat) d'un procédé de variation par rapport à un modèle donné. Un tel procédé est une forme particulière de « composition en temps réel » qui implique la conjugaison de règles de variation – soumises à une logique systématique « interne » au modèle – avec une stratégie créatrice qui, par contre, trouve ses fondements « à l'extérieur » (par exemple dans : fonction / occasion, états émotionnels des exécutants et de l'auditoire, erreurs et incidents d'exécution, attraction ou intégration d'autres modèles, concepts et images extra-musicaux, etc.)*

L'improvisation, en définitive, peut être considérée comme une réalisation sonore de la dialectique entre reproduire et renouveler (ou bien entre to revive et to revitalize, ou encore en latin entre tradere et tradire) » (...)

Il ajoute malheureusement plus loin : « *On n'aura pas d'improvisation : dans tous les cas où un modèle sera réitéré en variantes mais où l'intention restera celles d'une reproduction fidèle ; dans toutes les formes qui, pour des raisons structurelles et / ou culturelles, ne*

l'admettent pas ; dans tous les contextes qui ne prévoient pas de création ex tempore ou de manifestation publique des actes de création musicale. »

On comprend alors pourquoi l'ouvrage collectif fait la part belle aux pratiques volontaristes observées en Inde du Nord, Iran ou Côte d'Ivoire, ou semi-volontaristes telles qu'on les trouve en Europe, de la Roumanie en Irlande en passant par le Saltarello d'Italie centrale et le jeu des launeddas sardes.

Pourquoi la France échappe-t-elle alors à ce recensement ? Très grossièrement, certainement parce que la *volonté* d'improvisation n'y entre *a priori* pas en ligne de compte dans l'exécution des thèmes. Donc pas de structure *consciente* construite autour de l'improvisation, qui en partirait ou qui y mènerait.

Et pourtant on ne compte plus les chanteurs et musiciens collectés en France qui, croyant jouer le même air que la veille, jouent autre chose.

Et pourtant les systèmes de variation *spontanée* dans le jeu de violon ou de cabrette en Auvergne n'ont rien à envier aux diminutions virtuoses qu'on peut entendre partout où se pratique la musique irlandaise.

Et pourtant...je siffle sous la douche...

La nécessité d'envisager en France l'improvisation *a minima* notamment en fonction de la notion de performance, devrait nous conduire tôt ou tard à proposer de nouvelles définitions pour cette notion d'improvisation, qui prendrait en compte les multiples formes minimalistes observables ici, qui semblent contourner l'occurrence spectaculaire en usage dans d'autres pays, mais qui n'en faisaient pas moins de nos musiques des répertoires soumis à la transformation permanente et / ou accidentelle. On devrait ainsi pouvoir réévaluer l'immense liberté de *transformation spontanée* à l'oeuvre non seulement chez les musiciens, mais chez toute personne d'une communauté paysanne s'appuyant sur la musique dans quelque contexte que ce soit.

De même, il faudrait pouvoir prendre en compte, outre la spontanéité du musicien, la notion de paysage sonore et / ou naturel, et voir en quoi les bruits, les sons et la musique s'interpénètrent dans certaines situations données du quotidien. Et peut-être, à la suite de certains auteurs, replacer la musique dans un contexte collectif multi-connoté, à savoir qu'elle est utilisable et utilisée par tous, très facilement, à des fins la dépassant, hors de toute prétention artistique.

Dans l'ouvrage collectif mentionné plus haut, Jean Düring (dans son article « le jeu des relations sociales ») pose quelques problématiques liées à l'improvisation musicale dans les systèmes traditionnels, comme les différences de nature entre impro vocale et impro instrumentale, le rôle de la relation avec le public ou encore la fonction et la valeur de l'improvisation au sein d'un système musical.

Il propose en outre une liste temporaire de « *fonctions mineures de l'improvisation au cours d'une performance contenant par ailleurs des formes fixes*

- *boucher un trou ou servir de liaison entre deux pièces fixes appartenant à deux modes différents*
- *mesurer les possibilités de l'instrument, vérifier son accord (...)*
- *donner le ton au chanteur*
- *accompagner un chant sans préparation préalable*

- *transposer et adapter une mélodie destinée à un autre instrument ou un autre accordage*
- *remplir une ligne mélodique simple (réalisation d'une basse chiffrée, adjonction de fioritures)*
- *pallier une défaillance de la mémoire*
- *rattraper une erreur »*

Liste bien sûr non exhaustive qu'une étude consacrée aux musiques françaises devrait pouvoir comparer utilement avec les formes recensées chez nous.

Conscient de la grande généralité des remarques ci-dessus, je souhaiterais pour continuer tenter un bref aperçu de quelques-unes de ces formes. Une telle étude, dans un premier temps, aurait affaire à quatre catégories principales d'improvisation, lesquelles concerneraient une multitude d'exemples :

I. L'amusique et la paramusique

Suivant la définition de Jacques Coget (« La 'musique verte' », in « L'homme, le végétal et la musique »), l'amusique » (néologisme forgé par l'auteur) « *annule l'idée de musique pour faire apparaître celle d'amusement* ». Elle concerne toutes les catégories de **musique verte**, celle qui utilise les ressources éphémères de la nature (feuilles, tiges, écorces etc.), et relevées partout du Limousin au Dauphiné en passant par la Bretagne et le Poitou. Ici nous sommes en contact avec le monde du paysage sonore, dans lequel il suffit à l'homme d'une action bien minime (souffler, frapper, faire vibrer une écorce, utiliser le vent ou l'eau) pour produire un résultat relevant de plein droit, à mon sens, de l'improvisation...et qui se fera entendre en de multiples occasions : regrouper des animaux, imiter leurs cris, accompagner une veillée, appeler à la messe...

Coget prend bien soin de remarquer que

- « *rien jusqu'à présent ne permet d'isoler les instruments de musique végétaux d'un ensemble plus vaste de pratiques ludiques enfantines utilisant le végétal* » c'est-à-dire qu'ici plus qu'ailleurs, la musique n'est pas une fin en soi mais peut concerner « *une période de l'enfance pendant laquelle la confection d'instruments en tous genres relève du jeu, de l'acquisition de savoirs, de savoir-faire et de savoir-être par le jeu, même si, effectivement, plusieurs de ces instruments sont sonores et capables de produire de la musique.* »
- qu' » *il ne faudrait pas oublier non plus la réalité d'une pratique para-musicale qui (...) dépasse de loin le monde de l'enfance pour intéresser la communauté toute entière.*

La paramusique étant définie par Claudie Marcel-Dubois comme « *l'ensemble des phénomènes sonores, intentionnellement structurés et assemblés, situés à la frontière des sons musicaux – vocaux et instrumentaux – et des signaux bruyants* » à usage technique (communication) ou rituel. (J. Coget, op. cit.)

Dans une acception encore plus large de l'influence sur le milieu, entrent tous les phénomènes liés à l'**ensonnaillage**. Certes ce n'est pas l'homme qui produit directement le son du troupeau, mais l'article de Pierre Laurence « Une tradition utile : les cloches et sonnailles du monde pastoral » (Provence, languedoc) (op.cit.) montre à quel point sont de taille les enjeux

liés au bon ensonnement d'un troupeau, et qui rendent l'homme extrêmement soucieux du bon choix des cloches (piques, picons, clavelas, platelles, redons...), de la matière, de la taille, du prix et des catégories de bêtes concernées. Ici la dimension multi-fonctionnelle fait son apparition, mêlant les fonctions « *de signalisation (pour le repérage par mauvais temps ou en terrain difficile), d'ordonnement (pour la marche ou la grégarité) et identitaire.* » Ainsi, bien sûr, que la fonction esthétique qui fait appel à des notions précises d'oreille musicale. L'homme choisit, donc il crée les conditions d'un paysage sonore aléatoire qui sera sa marque propre, de manière qu'on reconnaisse tel propriétaire à la musique de son troupeau... faisant se rejoindre les préoccupations diamétralement opposées du free-jazz et de la musique aléatoire.

Rentrent dans la catégorie paramusicale de rituel, divers usages comme « traire la chèvre » (Hte-Bretagne), qui consiste à la St-Jean à faire résonner un chaudron de cuivre à l'aide d'une feuille de jonc et créer ainsi un son susceptible de porter à des kilomètres, son pouvant être agrémenté de roulement produits par des pièces métalliques à l'intérieur du chaudron (Yves Defrance, « L'archipel des musiques bretonnes »).

La paramusique de fonction englobe aussi la « danse du loup », rythme collectif non accompagné de chant, martelé au sol en Bretagne à l'approche d'une bête.

On y trouve aussi toutes les pratiques communes à la France entière, relevant du **charivari** (*tarraô* en gallo) : vacarme musical dont les outils varient en fonction des régions, dévouement collectif destiné à dénoncer un comportement individuel jugé choquant par la communauté : on fait le charivari sous les fenêtres d'une femme adultère, d'une fille-mère, ou d'un veuf remarié trop tôt (J. Coget, op.cit.)

De toutes ces catégories totalement bruitistes ou structurées *a minima*, on notera qu'aucune indication de répertoire n'est parvenue jusqu'à nous. Ce qui semble y importer c'est l'action sur une matière sonore, quelle qu'elle soit, pour inscrire l'homme comme présence, sujet d'une réalité extérieure.

II. Les dialogues, chants de rencontre et de circonstance, ou joutes chantées

Ce sont tous les textes chantés soit seul, soit dialogués à deux ou plusieurs, présents dans la tradition, qui aujourd'hui pour la plupart sont conservés sous formes écrites ou transmis oralement, mais dont on pense qu'ils ont pu être improvisés en liaison avec des moments-événements du quotidien (chants de rencontre), ou de l'exceptionnel (compliments), soit que l'improvisation devienne l'enjeu de l'exercice (joutes chantées).

Si l'essentiel est ici la production de mots, on trouve ici une constante qui sera celle aussi de la catégorie suivante : il est difficile, quasi impossible, de faire la part de l'invention par rapport au modèle, au canevas utilisé (texte ou mélodie).

On y retrouve entre autres les formes suivantes :

- baylèros : dialogues de bergers d'un sommet à l'autre observés en Hte-Auvergne par J. Canteloube (in O. Durif, « Musiques de Monts d'Auvergne et du Limousin »)
- disput ou diskour en Bretagne : « *Joute poétique, chantée ou non, entre deux improvisateurs* » (Y. Defrance, op.cit.)

- prokont : la même chose sur des sujets grivois
- toujours en Bretagne, le kan a boz (chant avec pause) : « *chant improvisé, rimé en vers de huit, neuf ou treize pieds, avec une grande liberté métrique laissé à l'interprète. En Hte-Cornouaille, il prend souvent la forme d'une joute oratoire entre deux chanteurs qui improvisent en alexandrins* »
- le poz-kan (mot-chant) : « *couplet chanté sous forme de compliment en l'honneur d'une personne chère, (...) interprété par un soliste a cappella, sur un rythme libre et une mélodie de sa composition, à caractère improvisé.* » (Y. Defrance, op.cit.)
- le kan ha diskan : « chant et déchant » pouvant utiliser la technique du tuilage. Aujourd'hui « *il ne sert qu'à la danse* » mais dans la tradition « *la liberté est totale (dimension des phrases, rythme, tempo) quand on se répond d'un champ à l'autre, voire d'un village à un autre. Et elle est moindre dans le kan ha diskan pour raconter, hors de tout projet de danse* » (Yvon Guilcher)
- en Corse, la paghjella : « *complainte, polyphonie à deux ou trois voix* » - Philippe-Jean Catinchi (« Polyphonies corses »), qui ajoute : « *Rappelons qu'a paghjella est un chant improvisé, sur le lieu de travail ou de rencontre – ce qui en fait le chant de retrouvailles idéal autour d'un comptoir ou à l'occasion d'une foire – et qu'en conséquence l'inspiration toute quotidienne et conjoncturelle ne peut s'appuyer sur un texte préétabli ou élaboré.* »
- le chjam'è rispondi : la même fonction que la paghjella. La différence serait-elle dans l'évolution de la paghjella aujourd'hui en récit organisé, alors que le chjam'è rispondi a gardé son caractère improvisé de joute chantée (à deux ou plusieurs) qui fait que les enregistrements en sont rares ?

Pierre Bec, qui dans son article « Le vers long à césure dans les débats chantés traditionnels » regroupe toutes ces joutes oratoires sous l'appellation de **tenson** propose l'exemple suivant : « *Je demande que la justice soit faite un peu mieux
Que le gouvernement et le militaire se rompent le cou
Et que les êtres mauvais soient tous pendus.* »

P-C. Catinchi écrit, au paragraphe « *la fusion comme remède aux tensions* » : « *depuis le lent recul des autres expressions poétiques improvisées, nanne, lamenti, sirinade, 'défonctionnalisées', généralement livrées, déprises du contexte précis qui en justifiait l'usage, le plus parlant des exemples restant celui des chants de labeur (...) le chjam'è rispondi apparaît comme le dernier lieu où l'œuvre de la voix révèle une civilisation. On retrouve la même mission dans la pratique de la paghjella. Là aussi le chant partagé semble désamorcer les tensions du groupe en les métamorphosant par la fusion des différences qui sait toutefois prudemment garantir la spécificité de chacun – timbre, couleur, intonation.* »

III. La variation

Nous reprendrons la définition proposée par Jean Blanchard : « *procédé de composition musicale qui consiste à employer un même thème en le transformant, en l'ornant, mais de façon à ce qu'il soit toujours reconnaissable.* »

« *Pendant l'interprétation d'un morceau, le musicien crée en permanence un discours ornamental et rythmique, un discours de style, qui le met en communication avec l'auditeur, communication qui s'inscrit dans tout le faisceau de codes symboliques ou non qui positionne la communauté-auditoire par rapport au reste de la société.* »

En-dehors des joutes chantées modernisées pratiquées encore en Corse et dans le Sud-Ouest (voir aujourd'hui notamment les actualisations proposées par les Fabulous Trobadors), la variation est évidemment le procédé d'improvisation le plus connu et employé de nos jours parce qu'il s'appuie sur un modèle susceptible d'être momentanément transformé avec divers rajouts (diminutions, ornements, picotages etc.) dont on retrouve certains dans les musiques baroques. C'est le juste milieu entre spontanéité et apprentissage préalable de thèmes, entre liberté et contrainte, entre simplicité de départ et virtuosité d'arrivée (échelle bien évidemment toute théorique qui permet à chacun la structuration, dans tous les sens souhaités, de sa propre liberté).

En théorie, le modèle reste intact à la sortie, mais ma petite pratique orale en apprentissage personnel ou en bœuf collectif m'a rendu plus d'une fois incapable de discerner le modèle de sa variation...me rendant du même coup susceptible de créer et d'enseigner involontairement un nouveau modèle ! Comme le note Brailoiu dans « Problèmes d'ethnomusicologie » à propos des chants populaires roumains : « *Il paraît probable, en effet, et certaines constatations en témoignent, que les « variations » dues à quelque bon chanteur passent parfois dans l'usage d'une collectivité, se fixent, et donnent ainsi naissance à des types mélodiques nouveaux par la transformation des anciens.* »

Toutes ces notions, réexpérimentées à l'occasion du mouvement folk sur le modèle de la pratique irlandaise, conviennent soit au soliste, soit à une communauté éphémère cherchant un équilibre entre pratique collective et distinction individuelle.

Les effets de style, aujourd'hui que les pratiques traditionnelles n'existent plus, valent évidemment aussi comme marquage identitaire d'une culture que l'on souhaite intégrer, et l'identification exacte à un modèle est devenue l'examen de passage et d'adhésion à une communauté réelle ou fantasmée.

Sur la variation, aujourd'hui entièrement verticale parce que souvent liée à une pratique collective sur des canons de danse, mais permettant certainement dans la société traditionnelle une grande souplesse de jeu au soliste, je ne dirai rien de plus parce que je vois que ça commence à ronfler et que quelqu'un de bien plus qualifié en parlera juste après moi !

IV. Chants et musiques d'appel, d'accompagnement, de fonction.

Cette catégorie regroupe tous les chants et mélodies dont l'aspect non mesuré est directement en rapport avec la fonction que ces musiques occupent, et qui permettent ainsi non seulement l'improvisation sur des mots ou onomatopées, mais aussi la variation et l'élasticité, l'étirement sur une durée.

On trouve dans cette catégorie, à coup sûr des plus passionnantes et typiques des rapports complexes qu'entretiennent formes traditionnelles et création dans un pays *a priori* dépourvu de formes d'improvisation :

1. Les chants de fonction

- berceuses : nanna en Corse etc.
- les chants funèbres : baddata en Corse, « *plainte funéraire réservée aux femmes et improvisée en public au chevet du défunt* » (P-J Catinchi, op.cit.)

2. Les chants d'accompagnement

A différencier du chant de travail, j'entends par là toute mélodie soit reprise sur un canevas existant, soit improvisée sur des onomatopées, destinée à accompagner aux chants les mouvements de l'animal

- tribbiu en Corse : monodie chantée par le meneur de bœufs pendant le mouvement giratoire qui accompagne le battage du blé

- briolage en Berry : chant de labour. « *Quel genre de chant ?* questionne Willy Soulette (« Des labours aux concours » in « L'homme, l'animal et la musique ») *Peut-on parler de catégorie ? (...) Doit-on examiner la manière de l'interpréter ? La personne chantant souvent les mêmes formules, organisées mais très rarement réutilisées identiquement, il nous semble que dans ses formes, le briolage (...) entre dans la catégorie des chants dits 'longs' tels que Bartok nous les définit : 'mélodie ornée, coupée de gloussements semblables à des sanglots et librement construite, à l'aide d'un jeu de formules mélodiques invariables : intonation lancée à pleine voix, corde récitative, vocalise tournant obstinément autour d'un son central, finale plusieurs fois répétée. Le terme 'long' sous-entend une forme asymétrique, improvisée, ouverte.'* »

- Ecoute : 3 briolages en Berry, collectage de 1913

3. Les chants et musiques d'appel

On trouve dans cette catégorie les appels existant par eux-mêmes sans forcément attendre de réponse : signalisation plus que communication. Des répertoires existent pour ces appels mais n'empêchent pas de supposer des thèmes simples et courts improvisés dans la solitude

- les appels de pâtre vocaux (*olole* en Bretagne) et instrumentaux (les appels lancés au cor des Alpes d'un versant à l'autre de l'arc alpin)
- les appels instrumentaux lancés à la chasse
- etc.

- Ecoute de deux enregistrements contemporains
- « *Olole* » Annie Ebrel / Riccardo Del Fra (in « *Voulouz loar* » - 1998) – non improvisé
- “*Echo...ooo...oo...o*” Jean-Marc Jacquier (in “*La Kinkerne / 30 ans* » - 2004) - improvisé

On finira avec une catégorie d'appel particulièrement emblématique de la transformation du rapport musique-danse : l'appel, le prélude à la danse qu'on appelle aujourd'hui en Bretagne *klask an ton* : la recherche de l'air précédant la danse.

Aujourd'hui c'est un simple et bref appel à la danse sur un tempo rubato, sur un air et des paroles déjà connus ainsi qu'une danse choisie parmi un large éventail.

Dans la tradition la forme est bien plus complexe :

« *Le kaner commence à chanter sans avoir d'air en tête. Ca s'appelle 'lancer sa voix à cheminer' (taol o mouez da vale). Le diskaner s'appuie sur l'énoncé provisoire du kaner et lui renvoie autre chose, sur quoi le kaner s'appuie à son tour. Peu à peu, à deux, ils fabriquent une mélodie, qui n'existera telle quelle que cette fois-là. Tout ça se fait sans paroles, sur des rythmes totalement libres qui n'ont rien à voir avec la danse. (...) Ce sur quoi les chanteurs débouchent est très différent de ce dont ils sont partis. (...) On ne tâtonne jamais en-dehors d'une logique mélodique.*

Là, pas de texte-référence, pas de variation sur un thème. Et il ne s'agit pas du tout d'un prélude à la danse. La danse n'est qu'un des emplois du kan ha diskan. Et dès qu'on danse, il n'y a plus de variation. Kaner et diskaner restent libres d'inventer et responsables de ce qu'ils inventent, mais n'usent guère de cette liberté. (...)
Dans la danse, on commence par le klask an ton, à deux. Ça peut durer très longtemps, ça n'emmerde personne. On apprécie alors les voix et les renouvellements mélodiques qu'elles proposent. (...) Ensuite, quand on a trouvé l'air, arrive l'appel à la danse (galv). On sert l'air sur des motifs à 5 temps, qui ne sont toujours pas au rythme de la danse. On met des paroles dessus, qui mettent en cause les assistants, la beauté des filles, l'avarice de la patronne qui ne sert pas à boire, etc., toutes choses censées être improvisées, mais qui réutilisent des strophes entendues ailleurs et dont on sait qu'elles vont plaire. Ça aussi, ça peut durer très longtemps, parfois plus d'un quart d'heure. Et c'est seulement quand on passe enfin au rythme et au tempo de la danse – après un premier énoncé sans paroles – que les assistants se lèvent pour rejoindre la ronde qui se referme aussitôt. Et là on met un texte de récit sur l'air, n'importe lequel, vu que les tons et les textes existent séparément et qu'on les associe comme on veut. »

Et Yvon Guilcher d'ajouter :

« Jusqu'à quel point y a-t-il improvisation libre sans aucun repère ? On voit bien que leur cheminement croise constamment des sentiers déjà arpentés. Tout ça fait resurgir un climat musical connu des gens du pays, sur des motifs familiers, des façons de monter et de descendre qui relèvent d'une expérience commune. De sorte qu'il est malaisé d'établir ce qui dans le klask an ton revient à de l'invention libre et ce qui relève du souvenir. En fait, il y a alchimie entre les deux. »

Cette liste non exhaustive est ici, pour d'une part convaincre l'amateur des possibilités laissées à l'invention dans les répertoires du territoire franco-français ; elle souhaite aussi pointer, en creux, les insuffisances inévitables de la pratique revivaliste et les faux débats qu'elle entraîne entre les puristes d'une « tradition » trop simple pour n'être pas fantasmée et les adeptes du « faisons n'importe quoi parce qu'aujourd'hui n'est pas hier »...

La recherche qui pourrait améliorer, compléter et travailler sur ces catégories devrait peu à peu, les étendre et leur faire irriguer l'ensemble du corpus traditionnel.

Ceci dans le but avoué de reconnaître, au-delà des textes figés, à l'homme d'hier sa capacité particulière d'invention, afin d'aujourd'hui pouvoir mieux accepter et jouir des nôtres.

Christophe Sacchetti, décembre 2007.

D'immenses remerciements :

- à Péroline Barbet, du CMTRA, qui m'a guidé parmi les trésors du centre de documentation dont elle a la charge.
- à Willy Soulette qui a bien voulu me faire parvenir les fabuleux enregistrements de briolages que vous avez entendus tout à l'heure et qui datent de 1913
- à Yvon Guilcher qui m'a communiqué les informations inédites sur le klask an ton par lesquelles j'ai terminé cet exposé.