

REPENSER L'IMPROVISATION A L'ORGUE AUJOURD'HUI

Florent Gallière, orgue

CEFEDM Bretagne Pays de la Loire 2003-2005

SOMMAIRE

Introduction

I / Le concept d'improvisation

- 1.1 Définir l'improvisation
- 1.2 Le rapport à l'écrit
- 1.3 Le rapport au temps

II / Improviser à l'orgue

- 2.1 La tradition
- 2.2 A la recherche d'un écrit perdu...

III / Improvisation et pédagogie

- 3.1 Enseigner l'improvisation

Conclusion

Bibliographie

Annexe : *Improvisation et composition : une confusion.* Valéry Aubertin

INTRODUCTION

« Celui qui, sans la folie des Muses, viendrait aux portes de la création artistique et serait convaincu que ses facultés techniques suffisent pour devenir artiste, celui-là, ce qu'il crée dans sa raison s'évanouit devant l'art des créateurs inspirés. »

Platon

L'improvisation est pour moi une évidence dont les méandres cependant, m'ont échappés et m'échappent encore. L'évidence, c'est sa pratique quasi quotidienne comme une confidente, un carnet intime. Cependant la confrontation avec des improvisateurs tels que Sylvain Kassap, Thierry Madiot, Patrick Scheyder ou encore Loïc Mallié, Thierry Escaich, Pierre Pincemaille n'a pas été chez moi sans provoquer des indignations, des interrogations, des révélations : un débat intérieur s'est ouvert. Le seul semblant de certitude qui m'en soit resté, est ce décalage qui existe entre ce qu'improviser signifie bien souvent dans le monde de l'orgue et la conception de l'improvisation d'autres musiciens. Il ne s'agira pas alors d'un mémoire exhaustif sur l'improvisation mais de tenter d'appréhender la pratique de l'improvisation à l'orgue au regard d'une réflexion sur le concept d'improvisation. Il s'agit pour moi d'essayer de comprendre les échos de ces confrontations sur ma pratique et des leurs implications dans la transmission.

I/ POUR UNE APPROCHE DU CONCEPT D'IMPROVISATION

1.1 Définir l'improvisation

⇒ « *Composer sur le champ et sans préparation* » *Dictionnaire Larousse*

⇒ « *Fait d'exécuter une musique au fur et à mesure qu'on l'invente* »
Dictionnaire de la musique – Marc Vignal

⇒ « *Le propre de l'improvisation est d'englober en un acte unique et spontané création et exécution... Cette dernière peut s'effectuer selon des processus variant à l'infini, aussi bien quant aux formes que quant aux degrés de liberté laissés au musicien : l'art de l'improvisation s'étend de la création instantanée, affranchie de toute consigne préalable, jusqu'à l'adjonction de quelques ornements à un texte entièrement rédigé et, à la limite, rejoint l'interprétation pure et simple.* »
Dictionnaire du musicien – Marc Honegger

⇒ « *Production d'une musique qui ne préexiste pas à son exécution, quand bien même son élaboration se réfère à un cadre, à un ensemble de règles... préétablies.* » *L'improvisation dans les musiques de tradition orale – Monique Brandily*

⇒ « *Au contraire de la composition qui est une création au repos, l'improvisation est une création en mouvement.* » *L'improvisation dans les musiques de tradition orale - Vincent Duhoux*

⇒ « *Elle est création immédiate où son auteur est à la fois et au même moment son propre interprète et exécutant. En cela, elle n'échappe point aux exigences de la composition elle-même. Si l'improvisation peut projeter et traduire la nature la plus instinctive et les impulsions les plus innées, elle doit savoir aussi marquer, par son effort pour s'organiser, l'intervention de l'intelligence soumettant l'élan initial à la méthode et à cette domestication mentale nécessaire à toute œuvre d'art.* » *L'orgue souvenir et avenir- Jean Guillou*

⇒ « *Dans une acceptation large du terme, c'est ce qui définit la musique. Comme la performance musicale est un art musical qui s'inscrit dans le temps, dès que quelqu'un joue, il improvise.* » *Malcom Braff*

Peut-être y a-t-il une confusion pour le sens commun, le dictionnaire Larousse emploie le verbe composer. Improviser n'est pas composer, improviser n'est pas fixer, improviser n'est pas prendre le pari de l'écriture en temps réel. L'écriture

permet l'aller retour, « *l'intervention constante du jugement à l'intérieur du processus créateur* », parce que « *l'écriture se présente comme l'aboutissement logique de tout travail conséquent de la pensée, décantation manifeste de notre émotivité. Notre esprit de synthèse est dans une position toute différente en face de la musique improvisée : l'obligatoire vélocité de la conception oblige le cerveau à des choix rapides, quand le choix est possible.* » (Valéry Aubertin). « *L'aboutissement logique* » et « *la décantation manifeste de notre émotivité* » ne semblent effectivement opérables que dans un temps au repos. Improviser n'est pas soumis à la consignation et de ce fait échappe à la contingence de l'Histoire et l'on verra qu'en cela l'enregistrement et la transcription d'improvisations sont peut-être des aberrations parfois.

Cependant, il est à observer deux phénomènes :

- La dialectique de l'écrit a entraîné dans son sillage l'improvisation. La consignation de la musique par l'écrit a eu pour conséquence l'impérieuse nécessité pour les compositeurs de la « nouveauté » sous des aspects les plus divers. Aussi, on peut supposer que Bach improvisait une musique proche de ses préoccupations et de ce fait, de sa musique écrite. L'improvisation a été bien souvent pour les compositeurs le laboratoire de la composition : Stravinsky trouvant Petrouchka au piano, Debussy mais aussi Fauré, Franck, Bruckner Tous improvisaient une musique étroitement liée à la musique qu'ils écrivaient. De ce fait, la dialectique de l'écrit s'est répercutée sur l'improvisation.
- Le XXe siècle a vu les activités d'interprète, de compositeur, d'improvisateur se séparer. En effet, aujourd'hui, les compositeurs ne sont que très rarement interprètes et /ou improvisateurs.

En conséquence, aujourd'hui, l'écrit s'est séparé de l'improvisation (même si des concepts comme l'œuvre ouverte ont tenté de réconcilier écrit et improvisation), d'où peut-être une perte de direction, de repères du langage improvisé. Face à la multiplicité des courants, à l'individualisation esthétique des compositeurs et à la complexification du langage, l'improvisation a perdu son moteur. L'improvisateur contemporain non compositeur est bien en mal de parler la langue d'aujourd'hui, ce qui par conséquent l'incline bien souvent à regarder en arrière. Ce n'est donc finalement qu'à la seconde moitié du XXème siècle que langage écrit et langage

improvisé se sont dissociés. Mais si finalement, improvisation et composition ont marché de paire jusqu'à une période encore très proche, on peut se demander quelle nécessité peut pousser toute seule, l'improvisation a parlé un langage contemporain. Sa condition d'éphémère la dédouane des critères de contingence de l'écrit et de sa dialectique.

Toutes ces définitions semblent cependant s'accorder sur l'idée d'une production sonore en temps réel inédite, selon Monique Brandily, organisée d'après Jean Guillou, pouvant aller « *de la création instantanée, affranchie de toute consigne préalable, jusqu'à l'adjonction de quelques ornements à un texte entièrement rédigé* » d'après Marc Honegger. "Plutôt que « *l'adjonction de quelques ornements à un texte entièrement rédigé* », c'est ici la « *création instantanée, affranchie de toute consigne préalable* » qui va m'intéresser.

Aussi, si ces définitions divergent sur certains points, c'est peut-être que les recherches et les motivations conduisant à l'improvisation en déterminent des conceptions différentes. En effet on peut se demander ce qui, aujourd'hui poussent les interprètes et les non-improvisateurs d'une manière générale, à se réapproprier l'improvisation. Patrick Scheyder dans *Histoires de musiques- l'improvisation*, semble pour entrer en matière décrire quelques mécanismes motivant l'improvisation :

« PATRICK SCHEYDER.-Pour vous, qu'est-ce qu'improviser ?

STAGIAIRES.-C'est jouer quelque chose sans l'avoir appris, spontanément.

- C'est faire du jazz, par exemple.
- C'est aussi se défouler, faire n'importe quoi ; ou inventer quelque chose lorsqu'on a un trou de mémoire.
- C'est peut-être inventer, simplement, ne pas jouer quelque chose d'écrit. »

La première réponse me semble investir l'improvisation d'une fonction toute particulière : l'improvisation est ici envisagée comme le moyen de jouer une musique sans l'effort de l'apprendre. Cette assertion me renvoie à une de mes premières pratiques de l'improvisation : l'improvisation était pour moi le moyen de jouer ces œuvres dont je n'avais pas la partition, mais surtout de jouer celles qui auraient été trop dures pour moi, de jouer des ersatz de concerto mozartien en bref, peut-être me donner des illusions de petit virtuose. L'improvisation était

pour moi plus un moyen qu'une fin, l'improvisation était ce filtre transcritteur qui me permettait de m'accaparer des musiques inaccessibles, savoir pourquoi j'avais besoin de ces musiques plutôt que d'autres est à mon avis une question toute différente. Il est clair qu'à mon sens l'idée d'invention est ici à peu près absente. Il n'y avait pas la moindre volonté d'invention, si j'avais pu jouer ces musiques peut-être n'aurais-je pas eu recours à l'improvisation, celle-ci était uniquement envisagée comme le moyen de retrouver des musiques et leurs sensations inhérentes. Ce n'est pas là qu'un moyen de contourner l'écrit et le déchiffrement de ses codes, c'était aussi le moyen de contourner des difficultés techniques.

Ce qu'il me semble falloir retenir ensuite de ces réponses à Patrick Scheyder c'est la notion de défouloir, d'exutoire confiée à l'improvisation. Ici aussi, l'idée d'invention, même si elle est présente, n'est pas prépondérante, il semble là encore que l'improvisation soit envisagée plus comme un moyen que comme une fin. « *L'improvisation joue parfois le rôle d'une force libératrice, elle a dans ce cas pour fonction de transgresser un ordre établi et de pousser à la libération de contraintes psycho-sociales. Elle agit soit en étant marginale, soit en étant intégrée comme un espace privilégié où se relâchent les tensions sociales.* » *La partition intérieure*- Jacques Siron.

La dernière réponse des stagiaires fait directement appel à l'invention, c'est-à-dire à la création. L'improvisation est ici, plus clairement perçue comme une fin en soi, l'improvisation est motivée par la production d'un sonore, expression personnelle, il s'agit « d'inventer pour inventer ». Il n'est pas question de contourner l'écrit, mais de créer, de s'exprimer, et de communiquer l'essence de sa personne et sa vision du monde à la société (ce qui est alors aussi la considérer comme un moyen). En cela cette idée de l'improvisation rejoint un peu celle de la composition, mais en lui retranchant son aspect contingent, pesant, définitif.

Il est encore une autre sorte de mécanisme improvisateur, tout en étant assez proche de précédant il en est finalement plutôt différent : l'improvisation vue comme une introspection, « *une activité créatrice hautement symbolique qui serait l'un des chemins menant à la découverte de notre intériorité,...*, *il s'agirait sûrement d'un don commun à tous, sans aucune fonction particulière dans la société.* » Valéry Aubertin. Cette dernière idée « *sans aucune fonction particulière dans la société.* », fait une différence avec la dernière réponse des stagiaires, elle donne à penser, selon moi, que ce dernier mécanisme dépourvu de

fonction sociale particulière reste comme quelque chose d'intime qui n'est pas de l'ordre de la communication. Cela sous-tend presque, à mon sens, l'idée d'une improvisation « privée », d'une quête intérieure sans spectateur, on peut alors se remettre en mémoire cette phrase de Paul Gauguin « *Je pars pour être tranquille, pour être débarrassé de l'influence de la civilisation. Je ne veux faire que de l'art simple...Ce que je désire, c'est ce coin de moi-même encore inconnu.* » ou encore Jehan Alain « *Le jardin suspendu, c'est l'idéal perpétuellement poursuivi et fugitif de l'artiste, c'est le refuge inaccessible et inviolable.* »

Peut-être aussi, l'improvisation est-elle parfois un peu tout ça à la fois, une sorte d'exutoire, par le quel on essaie de transcrire ce « jardin suspendu », pour communiquer un certain mal-être.

Cependant je trouve particulièrement intéressant cette dernière idée de l'improvisation comme musique de l'âme, où se mêlent invention, doute, humilité, sincérité, probité, aventure, curiosité. Cela me semble être certains gages d'inédit, d'inouï, car comme l'indique Patrick Scheyder, « *L'adolescent et l'adulte, leurs cultures et leurs habitudes étant mieux établies, joueront plus aisément la certitude que le doute* », l'improvisation considérée comme une aventure vers l'inconnu. Il ne faudrait pas se méprendre ici : la quête d'un inouï est bien une utopie. Mais une utopie est bien ce « rêve irréalisable », « *cet ailleurs qui n'est jamais tout à fait nulle part, et qui nous déporte toujours vers du nouveau* » (Jean-Jacques Wunenberger), il s'agit d'une tension, d'une direction qui donne sens à l'improvisation, nullement un ordre impérieux. D'autre part, cette quête de l'inouï, cette soif de nouveauté ne signifie pas révolutionner le langage musicale. La nouveauté réside bien souvent dans la manière de s'approprier un matériau préexistant, c'est cette appropriation qui a valeur ici, un peu comme Berio, Kagel ou même Pierre Henri avec la Xème symphonie de Beethoven qui à mi-chemin de la citation et de la réappropriation font acte de nouveauté, acte créateur. Plus avant dans cette idée, Valéry Aubertin, compositeur et professeur d'écriture et d'analyse à Marne-La-Vallée, propose de considérer l'improvisation comme telle : « *L'improvisation comprise non comme restitution plus ou moins parfaite et démonstrative d'un monde connu, mais comme l'unique moyen de découverte d'une musique impossible à écrire ou qui exigerait des travaux de transcription incroyablement complexes pour obtenir le même résultat*

final. ». Le concept d' «*unique moyen de découverte d'une musique impossible à écrire* » me paraît très intéressant, est-ce à dire que toute improvisation doit être complexe ? Je ne le pense pas, cependant, cette acceptation de l'improvisation est une nouvelle donne par rapport à l'écrit et quelque part justifie l'idée même de l'improvisation par rapport à certains de ses détracteurs.

1.2 Le rapport à l'écrit

L'objet de ce mémoire est bien de décrypter une pratique par rapport à un concept, c'est bien une tentative d'analyse de l'improvisation à l'orgue par rapport au concept d'improvisation. Mon étude, dès lors, se basera sur la musique occidentale dite savante tant quelque part l'orgue peut-être un de ses emblèmes, christianisme et occident ont recouvert bien souvent les mêmes réalités géographiques.

La musique occidentale a ceci de particulier, qu'elle entretient un rapport privilégié avec l'écrit. Si cela n'a pas toujours été le cas, c'est une tendance qui dans son histoire s'est fortement accentuée, au point même d'avoir presque évacuer l'oral de l'enseignement, de la transmission d'une manière générale.

La notation d'une musique n'est pas propre à l'occident, bien avant lui des systèmes avaient été esquissés. Cependant la réintroduction de la notation en occident date de la fin du VIIIème s. après J.C, il s'agissait alors de mémoriser. En effet, devant le constant enrichissement du répertoire religieux il devient nécessaire d'aider la mémoire des chanteurs, en plaçant au dessus des syllabes du texte du chant grégorien des signes suggérant l'allure de la mélodie. Ce qui n'était qu'un système de signes peu précis s'est petit à petit perfectionné en passant des neumes, à la notation alphabétique, la portée de Guy d'Arezzo, pour arriver à une codification de plus en plus précise des différents paramètres de la musique. Et « *ce qui n'était au départ qu'un système de rappel, destiné à ceux qui connaissaient déjà la musique, a provoqué par la suite de profonds changements. En effet, lorsqu'elle est précise, une notation permet de jouer une musique fixée sans l'avoir apprise par cœur au préalable et sans dépendre de quelqu'un pour la transmettre. Cette énorme réduction du temps de mémorisation explique qu'elle ait été rapidement adoptée.* » *La partition intérieure* Jacques Siron.

L'écrit était donc mémoire de l'improvisé, aujourd'hui l'improvisé est mémoire de l'écrit. L'écrit ayant supplanté l'oral dans la transmission des savoirs et connaissances, la culture d'un musicien est devenue une culture de l'écrit. L'improvisateur ne peut se couper de sa culture, le voudrait-il qu'il en serait finalement incapable. Improviser sans vouloir faire aucune référence à sa culture, ce serait finalement improviser par la négative en fonction d'un inventaire des musiques mais ce serait bien faire référence à une culture, par tous ce qu'elle n'est pas (ce qui est a priori impossible). Improviser est donc bien parfois mémoire d'écrits, ou plutôt mémoire de musiques. On parle souvent à propos de l'improvisation de différents styles, il est certain à mon sens que la copie de style comme principe causal et final du travail d'invention ne présente que peu d'intérêt (hormis peut-être pour soi), on pourra sûrement y contempler des facultés intellectuelles d'assimilation, des aptitudes à rester sur le fil du style comme on peut admirer les prouesses des funambules ou bien voir une faculté de la combinatoire comme celle des mathématiciens. On parle aussi de style personnel mais ce style « personnel » n'est pas autre chose qu'une mémoire sélective de musiques combinées d'une manière personnelle et inédite ; attendre l'émergence de ce style « personnel » pour improviser est une utopie. Tout apprentissage, et l'improvisation n'y coupe pas, passe par une phase d'imitation, et même l'imitation est toujours différente du modèle, il y a toujours cette subjectivité qui se glisse dans le phénomène d'imitation (on parlerait sinon de duplication) et c'est là qu'il y a « valeur ajoutée ». *« S'il est vrai que ce qui fait l'essence même de notre originalité est ce qui demeure pour nous le plus caché, de même que l'on ignorerait toujours la couleur de nos yeux s'il n'existait des miroirs pour nous la révéler et que le mécanisme intérieur de notre corps se meut sans que nous le dirigeons, il se peut aussi que ce qui nous apparaît le plus normal, le moins étrange, le moins particulier devienne précisément pour les autres la marque même de notre personnalité. N'est pas maître qui veut se taire. » » L'orgue souvenir et avenir- Jean Guillou*

L'écrit n'est pas musique, l'écrit consigne que ce qu'il est possible de noter. L'écrit n'est bien que le squelette d'une musique en puissance, virtuelle, la transcription plus ou moins proche d'une musique, d'un phénomène sonore. Dans cette idée, on peut voir certaines œuvres et improvisations comme différentes

tentatives d'approche d'une musique qui hante le musicien, on trouve selon moi cette idée dans la musique de György Ligeti ; Thierry Escaich dans un autre ordre parle de ce phénomène : « *Soit, enfin, l'apport musical de cette improvisation se retrouve déjà, si l'on y regarde bien, dans telle ou telle œuvre postérieure (voire antérieure, parfois). C'est cela le véritable lien entre improvisateur et compositeur. Souvent, il faudra entendre plusieurs improvisations comme des « échos » déformés d'une composition forte les ayant précédées.* » *L'Orgue*

Mais finalement les rapports qu'entretient l'improvisation avec l'écrit ne sont en fait que les rapports qu'elle entretient avec la mémoire. « *D'abord il n'est pas nécessaire d'écrire noir sur blanc pour se souvenir. L'oreille et la mémoire sont autant d'écritures fiables dans le cerveau.* » *Histoires de musiques-l'improvisation*. Patrick Scheyder. Dans ce sens, on peut considérer l'enregistrement comme une écriture puisque il est mémoire ; certes mémoire subjective d'un écrit ou d'un moment mais finalement peut-être bien plus proche de la musique que de son écriture. Ainsi le jazz a-t-il bâti son Histoire sur l'enregistrement, qui peut-être est un système de mémorisation et de transmission plus complet, plus précis que celui de l'écrit.

1.3 Le rapport au temps

La musique étant l'art du temps, de même que la composition, l'improvisation doit prendre conscience de son déroulement. Car c'est bien là ce qui fait la différence, à mon avis, entre le sonore et le musical. Cette conscience du temps qui s'écoule dans un sens et qui organise le sonore dans la durée et la succession pour en faire du musical.

« *Si l'improvisation peut projeter et traduire la nature la plus instinctive et les impulsions les plus innées, elle doit savoir aussi marquer, par son effort pour s'organiser, l'intervention de l'intelligence soumettant l'élan initial à la méthode et à cette domestication mentale nécessaire à toute œuvre d'art.* » *L'orgue souvenir et avenir- Jean Guillou*

Jean Guillou parle bien à propos de l'improvisation de cet « effort pour s'organiser ...nécessaire à toute œuvre d'art. ». Il s'agit donc bien de cet agencement dans le temps des éléments d'une improvisation, de sa construction. Il s'agit de « forme » mais pas obligatoirement de formes préétablies et prêtes à

l'emploi. L'emploi de formes classiques est une contrainte qui peut s'avérer utile pour canaliser un message, mais aussi paralysante pour une pensée trop large pour ce moule étroit. Cependant la stricte obéissance à une forme était-elle véritablement acte créateur je ne le pense pas. Ce qu'on admire dans les sonates de Mozart mais surtout de Beethoven est justement ce débordement par rapport aux conventions de la forme, c'est bien comment tout en étant à la limite des codes de la forme sonate par exemple, ils arrivent à lui « tordre le cou » (« *Tenter de cerner la forme d'une œuvre d'art c'est constaté la mobilité permanente des grands maîtres en face de leur passé ; ils offrent la meilleure métaphore possible des mouvements du monde.* » Valéry Aubertin). La fugue d'école véritable fantasme des organistes improvisateurs (Marcel Dupré exigeait pour la sortie du Conservatoire de Paris jusque dans les années 50 l'improvisation d'une fugue avec contre-sujet et strettes ...) est elle aussi sans valeur et irréaliste. Cette fugue d'école n'existe pas ou de manière fortuite, c'est justement dans l'écart qu'une fugue pourra prendre par rapport à l'attendu qu'on pourra apprécier la valeur de sa forme. C'est bien l'imprévu qui a valeur ici. La notion d'imprévu dans l'improvisation est une notion importante, Jacques Siron en présente certains aspects dans *La partition intérieure* « *Qu'est-ce qui est fixé et qu'est-ce qui bouge dans la composition, l'interprétation et l'improvisation ? On peut considérer que chaque activité musicale comporte plusieurs composantes qui sont présentes à des titres divers : la composante imprévue- ce qui est conçu sur le moment, en temps réel ; la composante fixée- ce qui est prédéterminé avant la performance musicale ; on peut y ajouter une autre composante qui joue un rôle important dans certaines musiques, la composante aléatoire- ce qui gouverné par le hasard, c'est à dire qui n'est pas conçu ni maîtrisé par le musicien. Il existe une continuité entre ces trois composantes, ce qui implique des régions-frontières qui peuvent parfois être très étendues.* ». Peut-être cité Valéry Aubertin est-il susceptible ici aussi de nous éclairer : « *Mais est-il vraiment honnête de laisser croire qu'un musicien réfléchit constamment aux secondes à venir dans son improvisation ? Cela suppose une gestion très bureaucratique des facultés de l'improvisateur. Or le problème de l'improvisation se relie, chez certains musiciens, à une farouche volonté de maîtriser ce qui sort d'eux-mêmes, jusqu'au point d'être obsédés par la domestication outrancière du contenu au détriment des idées ; ils croient pouvoir maîtriser un style dans le but d'atteindre une illusoire perfection dans la*

traduction musicale. A mon avis, c'est à tort que nos improvisateurs de métier cherchent à retrouver l'équilibre et les apparences d'une œuvre écrite (sans parler encore de la « copie de style ») : car, entre composition et improvisation, les processus créatifs, le conditionnement psychologique et les moyens techniques sont extrêmement différents, de même que les finalités. »

Le rapport au temps est donc une réflexion sur la forme, sur le déroulement d'un temps occupé musicalement, il est peut-être alors intéressant de présenter sommairement quelques idées du concept adornien de « musique informelle » à la lumière de la pensée bergsonienne du temps :

« La musique, comme art du temps, est liée par son seul médium à la succession : elle est donc irréversible comme le temps. Par la première note qu'elle fait entendre, elle s'engage déjà à continuer, à devenir autre chose, à évoluer. »

« Tout ce qui se succède dans le temps en niant son caractère successif trahit en effet l'obligation qu'a la musique de devenir, et cesse de justifier que ce qu'on entend se présente dans tel ordre plutôt que dans n'importe quel autre. Or rien, en musique, n'a le droit de succéder à autre chose sans être déterminé soi-même par la forme de ce qui précédait, ou, inversement, sans faire apparaître ce qui précédait, rétrospectivement, comme sa propre condition. » Quasi una fantasia.

« Sans doute il y a un présent idéal, purement conçu, limite indivisible qui séparerait le passé et l'avenir. Mais le présent réel, concret, vécu, celui dont je parle quand je parle de ma perception présente, celui-là occupe nécessairement une durée. Où est donc située cette durée ? Est-ce en deçà, est-ce au-delà du point mathématique que je détermine idéalement quand je pense à l'instant présent ? Il est trop évident qu'elle est en deçà et au-delà tout à la fois et que ce que j'appelle « mon présent » empiète tout à la fois sur mon passé et sur mon avenir.[...] Il faut donc que l'état psychologique que j'appelle mon présent soit tout à la fois une perception du passé immédiat et une détermination de l'avenir immédiat. »

Matière et mémoire. Henri Bergson

Outre l'attaque dirigée vers la musique aléatoire de la part d'Adorno, il me semble qu'il faille considérer la question de la forme en improvisation autrement que suivant des critères normatifs mais sous l'angle de sa logique interne et des possibilités d'immanence de la musique elle-même, de l'immanence du matériau musical. C'est à dire qu'il ne s'agit plus de faire rentrer une musique dans une forme venue de l'extérieur, mais prendre en compte que le déroulement de la

musique dans le temps par l'écoute et la conscience du passé engage un devenir qui sont les moyens intrinsèques de la musique de créer sa forme. Il faut voir ici l'idée d'une dialectique de la musique et par la même, me semble-t-il, l'idée d'une musique narrative ce qui en soi peut-être contestable.

Pour clore cette approche de l'improvisation j'aimerais livrer ici l'analyse d'un témoignage de Beethoven improvisant par Valéry Aubertin :

« Laisse seul, Beethoven se mit alors lui-même au piano-forte. D'abord, il ne fit çà et là que de brefs accords sans suite, comme s'il craignait de se faire pincer pour quelque gaminerie, mais peu à peu il oublia tout autour de lui, et pendant une demi-heure environ, se perdit dans une improvisation dont le style était extrêmement divers, et se caractérisait surtout par les modulations les plus dures. » (Rapporté par sir John Russel)

Les anecdotes concernant Beethoven improvisateur sont nombreuses mais toutes vont dans le même sens et, à mon avis, dans le sens de l'absolu de l'improvisation :

1°) Beethoven ne se livre à l'improvisation qu'en présence d'un public restreint. Le peu de monde qui l'entoure le gêne encore parfois. La prestation publique suggère l'exercice d'équilibrisme, la ruse ou même l'insincérité.

2°) Il improvise souvent longtemps, sans conditions déterminées par la conjoncture ambiante. Par contre, il est brutal quand on le force à jouer sans envie.

3°) Il commence toujours son improvisation en tâtonnant mollement sur le clavier (nombreux témoignages). Chose considérée comme intolérable par n'importe quel improvisateur moderne sur-entraîné mais seule vraie mise en confiance face à l'intériorité, toujours à apprivoiser, et à un éventuel jaillissement d'ordre créateur.

4°) Il est tributaire d'une disponibilité d'esprit suffisante ou exceptionnelle pour pouvoir tenter l'improvisation la plus riche en invention possible. Il semble la considérer comme une aventure imprévisible. Autrement, nous serions dans un ordre secondaire : une cadence de concerto, ou une reprise à orner par exemple.

5°) *Plusieurs témoins relatent sa tendance à improviser en « style divers » (ce qui veut dire aussi passer d'un tempo lent à un tempo rapide), peu unitaire voire peu déductif; ce qui creuse une nette distance avec son travail de composition.*

...Pour moi (avec Schubert et Liszt), il représente le don improvisatoire majeur : la fantaisie musicale non absolument contrôlable et la faculté d'une riche inventivité coulant dans le moule indéfinissable de la personnalité. »

II/ IMPROVISER A L'ORGUE

2.1 La tradition

Les ouvrages sur l'improvisation consultés pour ce mémoire s'accordent sur ce point : l'orgue est le seul instrument qui dans la musique dite classique est conservé une pratique courante de l'improvisation. En effet, à cela une cause principale, l'organiste qui accompagne un office religieux ne sait à l'avance combien de temps doivent durer ses interventions. De ce fait entre autres, il ne peut interpréter de pièce du répertoire sans risquer de devoir mutiler celle-ci, en l'abrégeant maladroitement ou en la rallongeant (surtout quand on sait quel « Respect » pour le « Texte » peuvent avoir certains organistes). L'improvisation est donc le moyen de jouer une musique pouvant se plier au temps. C'est ainsi que bon nombre improvisent par « habitude » et par « obligation ». S'ils savent bien quelle est l'utilité de l'improvisation, les organistes, à mon sens, à quelques exceptions près, ont perdu le sens du mot improvisation : ce qu'on entend aux offices est bien souvent le simulacre d'une improvisation. Patrick Scheyder disait : « L'adolescent et l'adulte, leurs cultures et leurs habitudes étant mieux établies, joueront plus aisément la certitude que le doute », l'organiste liturgique ne doute pas, il tente la certitude tous les dimanches. Improviser devient banal, la réflexion superflue. Aussi je n'ai nullement l'intention de faire de procès ici, seulement de décrire et d'essayer d'apporter des éléments pour comprendre ; cet état de fait qui me semble regrettable, trouve deux causes : premièrement, le clergé s'est rarement distingué par son esprit d'ouverture et sa soif de découverte au moins jusqu'au début du XXème s.. Les exemples ne manquent pas de la bulle papale contre la nouvelle musique au XIIème s., en passant par Bach dont les nouvelles harmonies déplaisaient au clergé, jusqu'à Jean-Pierre Leguay compositeur et organiste actuel de Notre-Dame de Paris qui s'est vu dire par le cardinal Lustiger qu'on accordait pas l'orgue pendant les offices !(sous-entendu que ses improvisations étaient trop « dissonantes ») (d'autre part on peut bien imaginer que la musique d'un culte est bien plus la musique de la certitude que celle du doute). Deuxièmement, l'attitude auditive des fidèles à l'office n'est pas celle de spectateurs au concert, ils n'ont pas fait le « choix » d'écouter de la musique, ils n'ont pas fait le choix de vivre une expérience musicale. Leur présence dans ce lieu de culte est pour le culte, la musique en liturgie est bien

souvent perçue comme devant être un « joli enrobage » du message religieux ce qui ne lui interdit nullement d'être grandiose, mystérieuse, simple (je ne parle ici que des improvisations de l'orgue, l'extrême médiocrité des chants étant encore un autre problème). La réceptivité musicale des fidèles au culte, n'est pas celle qu'ils pourront manifester au concert. Les improvisations durant l'office ont donc pour mission d'accompagner et de commenter le message religieux de la circonstance (ce qui a priori pourrait être gage de renouvellement et d'inspiration), tout en devant finalement ressembler à de la musique dont les fidèles ont les codes (la musique écrite) (il ne faudrait pas les perdre...) : il s'agit donc d'improviser de la musique qui donne tout à croire que celle-ci ait été écrite.

2.2 A la recherche d'un écrit perdu...

L'improvisation à l'orgue recouvre deux réalités : l'improvisation liturgique et l'improvisation de concert. Si l'on a vu que l'improvisation liturgique était plutôt le lieu d'un certain conservatisme, tout aurait pu porter à croire que le concert eut été le lieu de toutes les audaces. Hélas bien souvent il n'en est rien. Le monde de l'orgue est un milieu quelque peu « incestueux », c'est bien souvent un monde qui vit replié sur lui-même, qui s'auto-alimente. L'avènement de l'enregistrement a ouvert la possibilité d'écouter et de réécouter. Ainsi les enregistrements des improvisations de Marcel Dupré mais surtout Pierre Cochereau ont-ils été les modèles à imiter et copier de tout le XX^{ème} s., derniers « vestiges » d'une gloire passée semblant se raccrocher de toutes ses forces à une tonalité chahutée dont toute la musique dite classique avait fait le deuil, l'orgue excepté. Encore aujourd'hui l'improvisation de concert consiste bien souvent en une symphonie ou plus fréquemment une série de variations dont on croirait un des derniers opus de Louis Vierne pimenté de mode II. Il semble en effet que l'improvisation soit considérée par certains improvisateurs comme le moyen de composer cette musique que la consignation par l'écrit mettrait en porte à faux vis à vis de l'Histoire de la musique. Il s'agit d'écrire la musique qu'on ne peut plus écrire. A ce titre, on peut s'interroger sur l'intérêt et la légitimité de la transcription d'improvisations, ces créations qui n'ont jamais eu la prétention de survivre à leur instant si ce n'est que par l'enregistrement comme mémoire pour d'une tradition orale. Or aujourd'hui on voit fleurir une abondante littérature de transcriptions

d'improvisations de Cochereau, et les éditeurs soutenir le superflu quand ils n'osent s'investir dans l'édition de compositeurs.

Qu'on ne se méprenne pas : comme tous les élèves et étudiants des ENM et CNR de France pour qui improvisation rime avec Pierre Cochereau, j'ai été et suis encore ébloui par l'« art » de Pierre Cochereau : des harmonies chatoyantes, un art consommé de la registration, des toccatas endiablées, l'irrésistible Tutti de Notre-Dame de Paris. Beaucoup d'effets auxquels il est bien difficile de feindre l'indifférence, la séduction est immédiate mais qu'en reste-t-il après ? En outre si Pierre Cochereau faisait montre d'une certaine personnalité et invention, ses épigones actuels sont bien souvent dans l'idée de faire revivre une époque révolue avec un talent moindre.

« Ce qui suscite mon interrogation, c'est l'œuvre improvisée en concert ; et là je crois que l'on peut s'inquiéter légitimement de la musique souvent sans imagination qu'on y entend. Il paraît clair que les critères d'une « bonne » ou d'une « mauvaise » improvisation ont varié durant les siècles et que le monde de l'orgue se fige périodiquement sur son héritage. »

*« L'actuelle tendance anthologique à la transcription en partition d'orgue d'improvisations (ou même de grandes œuvres orchestrales) présente la face tristement documentaire de la création organistique contemporaine ; car il s'agit d'une double méprise : on se trompe de cible si l'on arrive à transcrire sans trop de dommages une improvisation, et on manifeste de ce fait une angoisse du répertoire déjà écrit ou en train de s'écrire. L'aura accordée à l'improvisation est donc un symptôme : car si l'improvisé se sert de l'écrit pour atteindre un formalisme discutable, il évacue en partie la substance de l'écrit et offre trop souvent à l'admiration publique une boîte vide aux contours flatteurs. Sans idées personnelles, même muni d'une solide technique, il ne sera guère possible à l'improvisateur de creuser la substance des choses, de construire progressivement sa vision du monde : car l'improvisateur est un créateur ; c'est le **non-sens** de copier ou improviser dans tel ou tel style et donner au public à admirer le résultat comme une œuvre authentique ; c'est vouloir maîtriser la carapace du style **en visant le but de l'œuvre** : mais il nous faudrait être notre modèle lui-même pour faire croître la substance **au-delà** du style ; enfin c'est preuve cruelle d'un déficit d'imagination et d'une relation conflictuelle avec l'écrit.*

Il arrive que l'art de l'improvisation aille très loin lorsqu'il propose un voyage hors de la superficialité ambiante, la fatigue harmonique ou l'obsession stylistique. Ce qui rend inutiles, à nos oreilles, bien des « scherzos », « fileuses », « allegro de sonate » et autres chorals et fugues : assimilables au cheminement fondamental et chaotique de la tradition orale, ces créations travaillées en amont dans l'objectif de restituer l'illusion de l'écrit, ne permettent malheureusement pas d'approcher la complexité du monde moderne : elles n'atteignent pas l'équilibre mais l'illusion de l'équilibre et gisent au niveau documentaire. L'artiste occidental manifeste de plus en plus nettement la peur de son héritage multiple ; écrasé sous la masse de son écriture, souhaiterait-il une tradition orale plus forte où la mémoire fasse un meilleur tri de ce que l'on doit conserver, de ce qui est important (comme en orient). » L'Orgue. Valéry Aubertin

III/ IMPROVISATION ET PEDAGOGIE

3.1 L'enseignement et improvisation

La tradition du style d'improvisation mentionnée plus haut repose sur un enseignement de l'improvisation : celui du « Conservatoire de Paris ». Si je reprochais à l'improvisation de certains organistes un certain aspect figé et conservateur, c'est peut-être aussi dans l'enseignement de l'improvisation qu'il faut en chercher la cause. En effet, l'enseignement en France de l'improvisation à l'orgue, jusqu'à une date très récente était érigé en une discipline dogmatique héritée du XIX^{ème} s. Les diverses remises en question de certains fondements de la musique tonale apparues au XX^{ème} s. puis son abandon, n'ont eu pratiquement aucune prise sur cet enseignement. Murée dans ses certitudes et ses mensonges, cette conception de l'improvisation et de son enseignement a continué de transmettre un héritage décalé mais non sans utilité et valeur jusqu'en 1986. Dans la lignée de César Franck et Charles Marie Widor, Marcel Dupré et à sa suite son épigone en la personne de Rolande Falcinelli ont édicté les lois et canons de l'improvisation à l'orgue. Fort de la renommée de la classe de Franck qui fut en son temps la véritable classe de composition (on y vit passer entre autres Debussy, Bizet ...), Marcel Dupré a érigé l'improvisation en dogme. Dans sa classe l'interprétation était finalement assez secondaire, c'était l'improvisation qui était l'excellence de l'orgue, l'art suprême (ce qui en soi n'est peut-être pas une mauvaise idée, dans l'idée d'un rapport plus raisonné à l'écrit). Dépositaire d'une tradition, mais lui-même improvisateur reconnu et adulé il consacra deux ouvrages à l'art de l'improvisation, encore aujourd'hui utilisés. Un aperçu des différents chapitres de son *Traité d'improvisation à l'orgue* peut montrer la singularité de cette pensée :

« Pour être bon improvisateur, il faut non seulement avoir acquis une technique souple et sûre, mais encore connaître l'harmonie, le contrepoint et la fugue et n'ignorer ni le plain-chant, ni la composition, ni l'orchestration. » Marcel Dupré.

Traité d'improvisation à l'orgue (1925) :

- Chapitre I : Technique de l'orgue
- Chapitre II : Harmonie

- Chapitre III : Thème, avec une section sur les modes orientaux et occidentaux –rythme- analyse du thème
- Chapitre IV : Contrepoint, exercices et analyses des mouvements dans différentes formes et choral (4 formes), exemples d’hymnes catholiques et d’hymnes de J.S.Bach
- Chapitre V : Suite (descriptions et exemples)
- Chapitre VI : Fugue (analyse du sujet, plan et nombreux exemples utilisés pour les examens du conservatoire de Paris de 1897 à 1923)
- Chapitre VII : Variations (différents genres et styles de composition)
- Chapitre VIII : Symphonie (construction et exemples)

Il me semble bien qu’il n’y ait que peu de place pour le doute dont nous parlait Patrick Scheyder, l’improvisation est une discipline qui se travaille :

«

« Dix ans d’enseignement et de préparation aux épreuves d’improvisation m’ont démontré d’une façon irréfutable que l’improvisation se travaille selon les mêmes principes et les méthodes que la virtuosité d’exécution (prise dans le sens le plus élevé). » (Marcel Dupré)

Par la répétition patiente du même passage, un exercice effectué avec lenteur et en mesure ainsi l’élève qui aura bien entendu assimilé toutes les notions d’harmonie, de contrepoint, de fugue, de plain-chant, composition et orchestration, progressera, notamment en reconstituant « aussi fidèlement que possible, ce qu’il aura improvisé d’acceptable ». Or le volume entier, au même titre que le traité publié douze ans plutôt, constitue la réponse donnée à cette affirmation et, par l’apprentissage du « phénomène cérébral » que constitue pour Dupré l’improvisation, se destine à montrer par la discipline une mécanique capable de délivrer dans toutes les situations, sous tous les climats et toutes les latitudes, une production solidement construite et menée selon les règles. D’inspiration, de flamboyance, de trouvaille poétique, de couleurs chatoyantes, d’innovation heureuse, en bref de transcendance, il ne sera jamais question. A l’ouvrier maître d’un métier sans faille de trouver ensuite sa voie, son style, sa personnalité. » L’Orgue. François Sabatier.

Cet enseignement de la tradition ou cette tradition de l'enseignement s'est continué jusqu'en 1986 avec Rolande Falcinelli mais aussi, dans la même vaine, avec aujourd'hui Pierre Pincemaille au CNSM de Lyon et au CNR de St-Maur des Fossés. Cependant cette conception de l'enseignement de l'improvisation n'est à mon sens pas sans valeur, il faut se remémorer la phrase de Jean Guillou : *« Si l'improvisation peut projeter et traduire la nature la plus instinctive et les impulsions les plus innées, elle doit savoir aussi marquer, par son effort pour s'organiser, l'intervention de l'intelligence soumettant l'élan initial à la méthode et à cette domestication mentale nécessaire à toute œuvre d'art. »* *L'orgue souvenir et avenir*. C'est bien cette domestication mentale qu'il est à retenir de cet enseignement, l'observance de cadres, consignes et langages stricts n'a en soi aucune valeur mais la transposition de la démarche à partir d'éléments personnels est sûrement une des clefs à l'accession de notre univers. Ces exercices d'école tant qu'ils ne sont pas envisagés comme une fin en soi (à savoir finalement improviser une musique d'un autre temps sans même la prétention de la revivifier ou de la dépasser) mais bien comme un moyen de domestiquer sa pensée, de la diriger au grés de son inspiration et de sa volonté ne sont pas mauvais. On peut peut-être parler ici de « métier », dans cette faculté intériorisée d'élaborer en tant réel du complexe tant au point de vue de l'organisation du temps que de l'élaboration de la matière dans ses composantes les plus variées, en cela l'enseignement du conservatoire de Paris a plus qu'une valeur, un sens. Peut-être n'est-ce pas un hasard si les grands improvisateurs actuels comme Jean Guillou, Jean-Pierre Leguay et Louis Robilliard sont issus de cet enseignement, forts de cette faculté mentale d'organisation, débarrassés de ce langage tonal d'un autre temps ils livrent chacun à leur façon une vision du monde très personnelle.

Cependant il est à constater qu'en dehors des deux CNSM, l'enseignement de l'improvisation fait actuellement défaut : le jazz évidemment est soi une classe d'improvisation mais tellement cadrée et en générale collective (sans que ce soit de ma part un reproche), non je parle d'un enseignement de l'improvisation comme acte de création personnelle comme les organistes peuvent en avoir l'obligation (lors d'office par exemple) et dont ils ont à gérer tous les paramètres, un enseignement dans ce sens mais pas réservé aux organistes, l'improvisation pensée comme l'organisation du temps en dehors de références particulières. Marcel Dupré insistait sur les « pré requis » de l'improvisation, selon lui

l'improvisation semble être cette récompense au bout d'un long et difficile parcours, pourtant sans démériter beaucoup de musiciens improvisent sans avoir répondu à ses exigences. On se sert régulièrement dans certains cours de l'improvisation comme d'un outil au service d'une transmission, d'une pédagogie (je ne ferai pas ici la démonstration de tout ce que peut apporter l'improvisation dans la transmission et l'interprétation). Cependant, si souvent on lui demande d'improviser, il semble bien que l'élève doive être à ces moments investi du saut de l'inné.

Alors conscient de la tradition qu'ont les organistes d'improviser comme d'une pratique courante de la musique, conscient d'un héritage et d'un choix de transmettre des lors qu'on enseigne, se pose la question du contenu de la transmission. Il s'agit bien de perpétuer une tradition héritée mais laquelle ? A mon sens il s'agit bien de perpétuer cette pratique de la « *création instantanée, affranchie de toute consigne préalable* » dont parle Marc Honegger, de transmettre cette possibilité de créer, ce goût d'inventer, cette envie d'expérience, cette intime nécessité d'introspection ; alors peut-être pour cela n'y a-t-il pas de compétence particulière requise. Mais comme le fait remarquer Patrick Scheyder : « *En ce domaine comme dans d'autre il est délicat d'enseigner ce que l'on ne pratique pas ...* » auquel j'aurais aussi envie de répondre qu'il est aussi parfois délicat d'enseigner ce que l'on pratique ... en tout cas en ce qui concerne l'improvisation. Les expériences que j'ai pu étudiées comme l'Atelier 14 à Saint-Herblain (44), si elles ne me satisfont qu'à moitié, n'en ont pas moins le mérite d'exister, de rendre cette pratique de la musique vivante mais sans en travailler réellement, selon moi, la matière. Cependant il est clair que cet atelier, s'il est destiné à un groupe, est la meilleure préparation à l'improvisation soliste de par l'écoute qu'elle suscite et la sensibilisation au temps et à la matière, et à tous les paramètres qui entrent en jeu dans l'improvisation. Mais suffit-il de prendre conscience de ce qu'est une improvisation pour improviser ? Aussi je suis d'accord que comme tout enseignement, celui de l'improvisation procède par étapes mais où sont les suivantes ? Les classes d'écriture et d'analyse ? ... probablement pas : les conseillers ne sont pas les payeurs...

D'autre part improviser est créer et nous émettons toujours un avis sur n'importe quelle création artistique ; les critères de réception évoluent et changent selon les publics, les modes, les époques alors quel enseignement de l'improvisation à

l'orgue proposer : à partir des critères proposés par le milieu organistique garantissant la reconnaissance de ses paires et mettant l'orgue un peu plus en dehors du monde, ou bien d'autres comme ceux du « free jazz », marginalisant par rapport au microcosme de l'orgue celui qui devra réinventer une pratique et oublier un Art dépassé, issu de la renaissance et porté à un niveau d'excellence pour certains ? Il est évident que la réponse est entre les deux, mais l'organiste est-il condamné à être schizophrène ? Devant ce dilemme on ne peut blâmer ceux qui ne veulent trancher et qui par conséquent ne voulant s'exposer ni à un jugement ni à un autre renoncent à improviser.

CONCLUSION

Au travers de ce mémoire j'ai tenté de redéfinir le concept d'improvisation pour mieux comprendre sa pratique à l'orgue, tant celle-ci semble être éloignée de ce que le mot improvisation recouvre pour d'autres musiciens. Il apparaît que si la pratique de l'improvisation à l'orgue a une certaine cohérence, en tout cas une unité, elle semble en effet être en décalage avec les autres formes de pratique de l'improvisation. C'est cette angoisse manifestée par les élèves des classes d'orgue face à l'improvisation qui m'interpelle ; cet héritage et cette culture inhibent ces improvisateurs en puissance : improviser sous-entend selon eux savoir improviser, créer selon des codes et des règles très précis. C'est aussi une interrogation par rapport à ma pratique : si l'improvisation est pour moi une nécessité physique indéniable, il s'agissait pour moi de me réinterroger sur ce que je veux improviser, ce que je peux improviser et sur ce que peut-être l'improvisation. Improviser est bien créer et jouer en même temps, c'est à dire une pratique qui est ou qui peut-être à la fois une conscience créatrice élaborée et assumée et un concept ludique dans son acception étymologique (*=S'adonner à un divertissement qui n'a d'autre but que le plaisir, la distraction, l'amusement. Pluridictionnaire Larousse*) qui alors s'oppose à mon sens dans une certaine mesure aux aspects élaboré et assumé. Dès lors, c'est en tant que pédagogue que la question se pose : Devant la nécessité de réconcilier les élèves avec l'improvisation, devant la charge de transmission d'une tradition, quel enseignement de l'improvisation offrir aux générations d'organistes à venir ?

BIBLIOGRAPHIE

- ⇒ « Histoires de musiques - L'improvisation » de Patrick SCHEYDER – Ed. Cité de la musique (collection Point de vue) (1996)
- ⇒ « L'orgue - Souvenir et avenir » de Jean GUILLOU – Ed. Buchet/Chastel (1989)
- ⇒ « La partition intérieure - Jazz, musiques improvisées » de Jacques SIRON – Ed. Outre Mesure (1994)
- ⇒ « Regard sur l'improvisation en France hier et aujourd'hui » Revue L'Orgue – Ed. Bulletin des amis de l'orgue (2004)
- ⇒ « L'improvisation – sa nature et sa pratique dans la musique » de Dereck BAILEY – Ed. Outre Mesure (1999)
- ⇒ « Quasi una fantasia » de Théodore W.ADORNO – Ed. Gallimard (1963)
- ⇒ « Le problème du devenir dans le concept adornien de « Musique informelle » de Michel RATTE – Université du Québec (1998)