

Quand Ça improvise dans un carcan Indien

Quelques remarques préliminaires

Improvisation... Tout se passe comme si notre vie ronronnait dans un certain nombre de routines qui pourtant, ne cessent d'être cassées par l'inattendu, l'imprévu, l'impromptu, auquel nous devons répondre immédiatement, à l'improviste, en établissant les meilleurs choix, avec le plus de grâce possible. De ce point de vue, l'improvisation est réponse à un choc (problème, barrage, erreur) nous forçant à sortir des sentiers battus. Elle est aussi liberté dans les règles. Alors, elle me fait songer à cette métaphore d'un prisonnier, que l'étroitesse de sa cellule bardée de barreaux ne parviendrait pas à détourner d'un état de béatitude (qui ne devrait rien aux spiritueux). Dans le parler, l'improvisation est constante... sauf quand on s'évertue à ressortir avec moult transpiration, changements de couleur et bégaiements ce que l'on avait ruminé ou prévu de dire. En fait, omniprésente dans la vie, elle se manifeste d'une infinité de façons et c'est cela même qui la caractérise. Elle est ce que nous voulons qu'elle soit. C'est bien pour cela qu'essayer de la cerner par une définition est par trop réducteur.

Lancé dans un contexte musical, ce mot improvisation prend, là encore, une multiplicité de sens et devient même une sorte d'avatar, effrayant pour certains, complice pour d'autres. Je veux dire par là que certains élèves et professeurs de musique sont littéralement paralysés par ce mot qui leur fait peur. C'est la crampe! et c'est ce qui, dans une revue pédagogique, retiendra surtout notre attention car, en fin de compte, toute notre démarche, en tant qu'enseignant, ne consistera plus qu'à proposer des clés pour débloquer des musiciens qui ne le sont pas mais qui croient qu'ils le sont. En d'autres termes, ils savent improviser mais ne savent pas qu'ils le savent.

Pour ce faire, je ne m'emploierai pas ici à donner trop de formules d'improvisation spécifiques à la musique de l'Inde dont je m'occupe. En effet, cela impliquerait, de la part du lecteur, une certaine connaissance des règles de cette musique. Nous pourrions aussi présenter, dans un premier temps, le système musical *Hindustānī*, mais cela dévorerait quelques précieuses pages qui seraient hors sujet d'autant que ce type de travail a déjà été publié¹. Nous n'utiliserons donc, dans la mesure du possible, que ce qui, dans la musique indienne, pourra nous servir de base à un travail sur la musique tout court. Ainsi, parmi d'autres, une dizaine de points m'apparaissent tout aussi essentiels

¹P. MOUTAL. «L'interprétation dans la musique indienne». *Analyse Musicale*. No.7, 2^o trimestre 1987, pp.45-48.

P. MOUTAL. *Hindustānī Rāga Saṅgīta. Une étude de quelques mécanismes de base*. CEMO, Paris, 1987.

qu'évidents et auraient, au dire des élèves, des répercussions bénéfiques sur leur jeu musical occidental.

Conscience modale

Bon nombre de musiciens - même improvisateurs - se sentent gênés, pris à la gorge - dès qu'il s'agit de ne pas déborder d'une ou deux échelles données. Comme toujours, l'interdit rend la chose encore plus désirable... et ils finissent soit par craquer en prenant une note étrangère au mode, soit en disant «ce que je fais c'est toujours pareil... j'ai la sensation de n'avoir rien à dire» Erreur! On peut jouer à l'infini sur une échelle. Commençons, comme des enfants, à construire les règles en même temps que le jeu: Le processus de fabrication d'un mode est simple. Il nous faudra au moins utiliser cinq notes, sans jamais avoir deux formes de la même note (dans la même échelle). On pourra avoir autant de notes en montée qu'en descente, ou plus de notes en descente qu'en montée. Certains morceaux - j'allais dire *Rāga-s* - pourront également utiliser plus que sept notes. Dans ce cas, ces notes supplémentaires n'interviendront que dans un contexte mélodique donné. Nous nous trouvons là devant un grand nombre de modes possibles. Bien sûr, les modes pentatoniques, bien que plus faciles à l'oreille, seront plus limités que des modes heptatoniques et il nous faudra également tenir compte de critères esthétiques dans le mélange des échelles. Deuxième règle du jeu: On hiérarchise les notes en leur attribuant une valeur. Dans un mode, deux-trois notes seront privilégiées - et serviront de pivots à l'improvisation. On montrera leur importance en les répétant, en les accentuant. On leur tournera autour. Elles seront point de départ ou point de chute de phrases mélodiques. Enfin, on pourra les rendre importantes par leur absence momentanée. Les autres notes du mode n'auront qu'un rôle subsidiaire. Troisième règle du jeu: On aura également une phrase caractéristique dont la récurrence sera très forte. Ces trois règles ne sont pas là pour entraver notre liberté. Bien au contraire, elles sont une main tendue, un guide. Leur mise en application nous fait rapidement prendre conscience de l'extraordinaire liberté dont nous disposons dans un contexte «ragal», bâti sur un bourdon continu. Ce sentiment de non-limitation est d'ailleurs ce que les élèves acquièrent en premier et sans aucune difficulté. Enfin, l'air de rien, nous venons pratiquement de décrire les éléments constitutifs de ce que nous appelons *Rāga* ... pourtant, il n'est pas réductible à ces seules règles et est encore loin.

Métrique

La métrique, simple à expliquer, n'en reste pas moins inépuisable. Selon les instruments utilisés, on pourra travailler en tirez-poussez, aller-retour du plectre ou, plus simplement encore, en noires, croches etc. Dans les exemples qui vont suivre, j'appellerai da un tirez, ou un mouvement du plectre vers l'intérieur. ra sera un poussez ou une frappe du plectre vers l'extérieur. dir sera tirez-poussez ou aller-retour. da , ra auront la valeur d'une noire, dir correspondra à deux croches. Prenons tout d'abord des mètres de 4 temps. (ex.1).

	1	2	3	4
	da	da	da	da
	ra	ra	ra	ra
	da	ra	da	ra
intro. du dir:	da	dir	da	ra
	dir	dir	da	ra
	da	dir	dir	da
intro. du reda & ar:	da	reda	ar	da
intro. d'accents:	da	ra	dir	da
(soulignés)	da	ra	dir	da
	da	ra	dir	da
	dir	da	da	dir
intro. de silences:	da	-	dir	da
(-)	-	da	ra	dir
	-	da	ra	-
	da	dir	-	da
	dir	da	ra	-

Exemple 1.

Nous pouvons remplacer des da par des ra et par des dir. Nous pouvons introduire des reda (inverse du dir) ou des ar = -r (demi-soupir + croche, quand la frappe est sur la 2^o moitié du temps). Nous pouvons jouer sur les accents, sur les silences. Après avoir appris ces métriques *self-composed*, il faudra parvenir à les enchaîner. Maintenant, plus difficile: selon les mêmes principes que précédemment, fabriquons des métriques de 8 temps. On pourrait les diviser en 4+4 mais, plus vicieux de nature, nous choisissons de les décomposer en 3+3+2 (ex.2).

1	2	3	4	5	6	7	8
1	2	3,	1	2	3,	1	2
da	ra	da,	da	ra	da,	da	ra
da	dir	da,	da	dir	da,	da	ra
dir	dir	da,	dir	dir	da,	dir	da
da	-	dir,	da	-	dir,	-	da
-	da	ra,	-	da	ra,	-	da
da	ra	-,	da	ra	-,	da	-

Exemple 2.

On pourrait d'ailleurs les diviser en 3+2+3 ou 2+3+3. Bref, nous obtenons ainsi une infinité de possibilités qui font tituber l'élève qui sort de la classe! Toute l'improvisation métrique est donc basée sur ce simple principe et pourtant, on a là de quoi faire pendant quelques vies, d'autant plus que le contrôle des accents et des enchaînements n'est pas si simple à acquérir!

Cycle rythmique

Rentrons maintenant cette métrique à l'intérieur d'un cycle rythmique composé d'un certain nombre de temps. Commençons par un 16 temps - de structure carrée puisqu'il

est subdivisé en 4 groupes de 4 temps. Son 1^o temps est fort, a une valeur positive et symbolise, d'après la tradition indienne, «le repos après l'agitation» une définition, somme toute assez explicite qui se passe de commentaires! Le jeu consistera à prendre un thème commençant sur un des temps de ce cycle, à mettre l'emphase sur le 1^o temps et à conclure cette première ligne 1 temps avant la reprise du thème (ex.3). Puis, ne répétant plus que le début du thème jusqu'au No.1, il nous faudra improviser des phrases commençant n'importe où mais se terminant toujours soit sur le No.1, soit 1 temps avant la reprise du thème. Nous pourrons alors, pour rompre la monotonie de ces reprises, essayer de jouer librement sur plusieurs tours de cycle avant de s'arrêter, comme précédemment, 1 temps avant la reprise du thème que l'on reprendra jusqu'au No.1. Pour éviter de perdre les pédales, Il nous faudra prendre l'habitude de toujours compter mentalement pendant que l'on joue. Ainsi, on pourra travailler sur des cycles de différentes durées et de divisions parfois inégales. Cycle de 7 temps (divisés 3+2+2), cycle de 10 temps (divisés 2+3+2+3), cycles de 11,12, 14, 15 temps, etc. le plus difficile étant sans conteste le 10 temps en raison de l'alternance systématique de binaire et de ternaire.

Impro


Exemple 3.

Composition

La composition d'un *Rāga* n'est pas, pour un musicien, un critère d'excellence. Connaissant les trois règles de base de fabrication d'un mode, on peut s'amuser à mélanger des échelles, amputer ici, ajouter là, adjoindre au tétracorde de l'un, le tétracorde d'un autre... Mais, encore faut-il que le résultat soit plaisant à l'oreille ! Ainsi, la taxinomie du répertoire *Hindustānī* regorge de ces *Rāga-s* qui ne font qu'alourdir le fardeau de la musique. Des 665 noms de *Rāga-s* répertoriés, nous avons largement assez à faire toute notre vie durant avec les 30-40 *Rāga-s* les plus porteurs de beauté intrinsèque.

La composition ou thème s'inscrit toujours à l'intérieur d'un mode et d'un cycle rythmique donné. C'est un thème parceque, même si composé en direct, il sera répétitif. Interprété avec des variations, sa forme devra néanmoins toujours être visible. On peut composer soit à partir d'une métrique (ex.4) soit à partir d'une ligne mélodique que l'on habillera d'une métrique.

X				2					0					3					
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16				
da	-r	da,	da	-r	da,	da	-r	da,	da	-	da	ra	da	-r	da				
da	-	da	ra	da	dir	da	ra	-	dir	dir	dir	da	reda	-r	da				

Exemple 4.

Approche de la note

Imitation de la voix

Difficile de ne pas parler de musique indienne dans ce domaine puisqu'elle est entièrement basée sur la voix. On pourra faire pratiquer le chant et jouer à reproduire toutes les inflexions vocales (divers types de glissandi, d'oscillations autour d'une ou plusieurs notes etc.) sur l'instrument. Bien sûr, parmi les instruments occidentaux, violon, violoncelle sont les plus souples et permettent d'élaborer une superbe technique de glissés. Les autres instruments comme la flûte et le piano, devront s'attacher d'avantage à l'esprit de la chose. Les malins parviennent tout à fait à nous faire oublier le manque de flexibilité de leurs instruments.

Montrer une note

Dans un contexte mélodique, l'approche de la note, par le biais des techniques d'interprétation, se manifeste par un flirt, une possession et un rejet (ou retour à la tonique). Au lieu de sauter à pieds joints sur une note, on s'emploiera d'abord à tourner autour. La caresse, tout d'abord furtive, ira en s'affirmant. A un certain moment, ayant alors la sensation de n'avoir plus rien à dire, on l'établira en s'asseyant franchement dessus pour finalement, conclure par un retour à la tonique. Cette technique géniale est systématiquement utilisée dans le développement du prélude des *Rāga-s* où chaque note doit être traitée en tant qu'individu (suivant sa position hiérarchique) et aussi dans sa relation aux autres notes qui l'entoure.

Justesse

La pratique du *Rāga*, musique de soliste - «est vouée au culte du son en lui-même avec toutes les subtilités qui peuvent s'attacher à son émission et à sa conduite dans l'espace et le temps»¹. Tout n'a de sens que par rapport à la tonique. Si la justesse, dans un contexte modal, est un phénomène relatif, il n'en reste pas moins que l'oreille est seul juge... Il s'agit de trouver l'endroit où «ça sonne le mieux», où «la note se met à parler». Ainsi, on définit en Inde, une note de musique comme étant «ce qui brille de sa propre lumière». Elle est soleil et non satellite. On sera «dans la note», «en dehors» ou encore, comme disent les Indiens «hors de l'oreille» quand la note se trouve dans la périphérie de la mouche de la cible... mais pas au centre de la mouche. Cette note, pas vraiment fautive, ne parle pas, ne satisfait pas pleinement l'oreille.

Bien que la base de la musique indienne soit à peu près tempérée, il arrive que certaines notes de certains *Rāga-s* demandent à être prises un chouïa plus ternes ou plus brillantes. Par exemple, si dans un *Rāga* le La est une note importante, nous ne l'accorderons plus à partir de Do mais à partir de Ré de façon à ce que Ré-La devienne une quinte parfaite. Il arrive aussi que des oscillations spécifiques soient pratiquées autour de Ré_♭, Mi_♭, La_♭, notes les plus lourdes dans un contexte modal. Comme aucune écriture ne pourra rendre justice à tous les paramètres de ces oscillations, l'oreille sera reine.

M'étant aperçu que la plupart de mes élèves avaient tendance à placer leur tierce majeure un chouïa trop haut, il nous est arrivé de se payer le luxe de passer trois

¹Extrait du rapport de stage à l'ENM Montbéliard (Musique de l'Inde du Nord, P. MOUTAL) de Mlle O.M. GILLOT, Professeur au CNR de Besançon.

heures sur la tierce jusqu'à ce qu'elle se mette à parler! J'ai le sentiment, peut-être erroné, que les musiciens occidentaux ont tellement l'habitude de travailler sur la globalité des oeuvres, qu'ils ne prennent pas toujours le temps d'affiner le détail. Essentiellement monodique et dépouillé de l'harmonie, il est logique que le système musical Indien, émanant d'un bourdon, mette toute l'emphase sur la note et affine sa perception mélodique.

Touillage systématisé

Dans un contexte modal et tout en respectant les règles du jeu du morceau, on développera, autant que faire se peut, les permutations et combinaisons de 2-3-4 notes et plus. Dans le système musical Indien, les combinaisons sont peu nombreuses car elles ne se forment que dans l'ordre ascendant. (voir tableau).

1	7	6
2	21	5
3	35	4

Tableau des combinaisons

Ainsi, nous obtenons 7 combinaisons d'une note et de 6 notes; 21 de 2 et 5 notes; 35 de 3 et 4 notes. Les permutations sont beaucoup moins limitatives et suffisamment connues pour que je ne m'étende pas dessus. On obtient 2 permutations de 2 notes, 6 permutations de 3 notes, 24 de 4 notes, 120 de 5 notes, 720 de 6 notes, 5040 de 7 notes et elles peuvent être mélangées. Néanmoins, tout cela reste assez théorique car, dans la pratique, il s'agira surtout de prendre 3-4 notes et de les presser comme un citron jusqu'à ce que cela débouche sur une autre série de notes à explorer. Au sitar, on peut s'amuser une bonne heure sur 4-5 notes obtenues sur le même fret ! (par déplacement latéral de la corde) car, outre ces combinaisons et permutations, rien ne nous empêche de répéter une ou plusieurs notes une ou plusieurs fois, d'introduire des accents, des silences, de jouer sur les timbres, sur l'approche des notes, d'élaborer une métrique et nous nous trouvons, là encore, devant une infinité de possibilités. Il s'agit là, pour reprendre le mot de Daniel Charles, «de répéter le différent»¹. Cette pratique du touillage systématique à certainement du bon car lors de cours et de stages, je me suis rendu compte qu'il était souvent difficile - même à des professeurs de formation musicale - d'improviser vocalement sur 4 notes en les solfiant...

Mémorisation

On doit être capable de mémoriser et reproduire des phrases qui deviendront de plus en plus longues au fil de la pratique. Il s'agit donc de développer notre capacité d'imitation. Pas question ici d'analyse. Cela va trop vite. Il faut immédiatement effectuer une copie numérique - je veux dire parfaite - sans perte - de la phrase reçue et, à partir de cela, continuer à jouer dans le même esprit.

Proportion

Le *Rāga*, qu'il soit miniaturisé ou agrandi, doit rester bien proportionné. Nous avons maintes fois travaillé avec les élèves sur des préludes improvisés dont on fixe la durée de développement de façon très précise. Il faut donc acquérir une vision globale de ce que l'on va faire et boucler élégamment dans les limites. En fait, nous travaillons

¹Daniel CHARLES. *Le Temps de la Voix*. Jean-Pierre Delarge, p.49.

toujours avec notre montre car, un *Rāga* pouvant se développer en 2 minutes comme en 3 heures, il s'agira de bien proportionner les différentes composantes (éléments constitutifs & structure d'élaboration). D'ailleurs, contrairement à une idée trop souvent répandue, les meilleures interprétations de *Rāga-s* ne sont pas les plus longues, et les plus grands trésors de la musique indienne enregistrée - sauf exception - sont tous des 78 tours avec des *Rāga-s* de 3'30. Ils condensent l'essentiel du *Rāga* et excluent toute possibilité de clichés, bavardages et remplissage qui seraient insupportables à l'oreille dans un temps si court.

Répétition comme moyen

En musique indienne, la répétition est omniprésente et s'exerce à tous les niveaux: dans les échelles ascendantes et descendantes, dans la récurrence de certaines notes & motifs, dans la métrique, dans le cycle et dans le thème. Elle est un système - un moyen de «partir» bien qu'en fait, il s'agisse «d'être dedans»... «en concentration». Cette technique est utilisée par les mystiques de toutes confessions. La correcte répétition d'un Mantra, du nom de Dieu, produit à terme, une altération de



Vilayat KHAN, sitariste. Une mitrailleuse musicale suintant le raffinement. Grand Maître du touillage dans les traits.

Photo P. MOUTAL

la conscience ou, plus exactement peut être, une rentrée en conscience. On répète, on répète jusqu'à ce qu'à ce qu'on ne répète plus, on s'en rend soudainement compte alors, on redémarre à zéro, on répète etc. Les montagnes russes de la concentration! Musicalement, on peut pratiquer exactement dans le même esprit. Ainsi, nous nous étions évertués à faire du neuf sur 3-4 notes en les touillant de toutes les façons possibles. Maintenant, amusons-nous à ne plus rien vouloir. Prenons une courte phrase, (par exemple Mi Fa Sol Si, Sol) et répétons-là over and over again, sans aucune variation, sans volonté de changement ... sans rien en attendre (c'est peut être le plus difficile) et suffisamment longtemps pour que vienne le moment où quelque chose se passe à notre insu, peut être suite à une erreur, à un ras le bol, ou à une trop grande charge d'énergie. Soudain, «Ça part» tout seul. Ça marche! Ce qui est le plus rageant, c'est qu'au moment même où nous nous rendons compte que «ça-y-est, je suis enfin parti», nous retombons brutalement dans notre médiocrité musicale ordinaire. (A une exception près peut être: quand l'auditoire vous manifeste sa satisfaction au moment même où «Ça part». Cela vous porte et vous relance encore plus.) Ce type de pratique par l'utilisation systématique de la répétition permet sans doute, d'acquérir une conscience... C'est le «quand je joue, Ça ne joue pas et c'est seulement quand Ça joue que Je joue vraiment». Faire le choix juste, c'est être dedans. Un ace au tennis - un coup imparable. Le « "Quelque chose" a tiré et touché le but. Inclignons-nous devant le but comme devant Bouddha¹ du tireur à l'arc Zen. Alors, la note est juste. Un judicieux dosage d'humilité (il faut que la coupe soit vide pour qu'elle puisse se remplir) et de confiance en soi sont les deux ingrédients de l'acte réussi - du coup au but - du tirer à carreau de la pétanque. Mais, comme c'est

¹E. HERRIGEL. *Le Zen dans l'Art Chevaleresque du Tir à l'Arc*. Dervy-Livres, Paris, 1970, p.83.

difficile, cette pratique du non-vouloir! L'humilité ne demande qu'à se changer en complexe d'infériorité ... en un «je n'y arriverai pas», en attitude d'échec. La confiance en soi a facilement tendance à glisser dans l'orgueil pur et dur qui lui aussi se traduit immédiatement et implaquablement par la faute.

Alors, et pour conclure, reste la Voie du milieu chère à Lao Tseu! L'improvisation est l'opposé du délire. Rentrer dans l'improvisation, c'est rentrer dans les ordres!

Patrick MOUTAL

*sitariste, Docteur en musique de l'Université Hindoue de Bénarès,
Chargé de Cours de musique indienne au CNSMDP*