

Notes sur les idées d'œuvre et d'improvisation en musique

Par Silvio Segantini

« ...le seul problème avec le son, c'est la musique »
John Cage

S'interroger sur la nature de l'improvisation musicale, c'est se confronter à certains problèmes philosophiques délicats concernant l'art des sons : nature de l'œuvre d'art musicale, question de son identité, de son statut de moyen de communication (dans quelle mesure ? et sous quelles conditions ?). Mais c'est aussi s'interroger sur la légitimité même de ces problèmes et de leurs présupposés.

On pourrait être tenté de définir l'improvisation comme une sorte de « composition à l'impromptu », où le compositeur et l'interprète coïncideraient. Mais une telle définition requiert au préalable un éclaircissement sur la signification de l'acte de composer et sur la nature de l'objet-composition ; elle implique que l'on puisse tracer une frontière identifiable entre ces deux derniers. Or si j'écoute un enregistrement des *Variations Diabelli*, où commence Pollini, où finit Beethoven ? Quelle est la nature de leur *collaboration* ? Qu'advient-il de Beethoven lorsque je change de disque et me mets à écouter l'interprétation de la même œuvre par Backhaus ? En d'autres termes : qu'est-ce qui fait de ces deux interprétations différentes deux versions légitimes du grand cycle pianistique composé par Beethoven entre 1819 et 1823 ?

Le compositeur émancipé

Avec la musique de Beethoven, précisément, les philosophes et les musicologues aiment à considérer que s'opère, au sein de la tradition musicale classique, une rupture entre deux conceptions différentes du rôle du compositeur. On observe aisément ce changement en comparant les nouvelles partitions de l'époque qui, par rapport à celles composées peu de décennies auparavant, se font nettement plus prescriptives : elles sont plus détaillées, le nombre de signes expressifs employés augmente considérablement, on crée exprès toute une série de nouvelles indications expressives dans le but de définir avec une précision toujours accrue des parties de plus en plus vastes du morceau. L'invention et la diffusion du métronome date de ces années. L'espace traditionnellement laissé aux conventions d'interprétation se restreint progressivement dans l'objectif de préciser le dessein musical et l'intention du compositeur, qui peu à peu s'hypostasie en une conception désormais essentialiste de la composition. Les marges de liberté laissées à l'interprète semblent inexorablement se réduire, et le rapport entre ce dernier et le compositeur s'apparente de plus en plus à une subordination. Au point que l'on juge « bonne » telle ou telle exécution selon que l'interprète a plus ou moins su y deviner ou non l'« intention musicale » idéale de l'auteur, laquelle s'affirme de plus en plus comme le critère fondateur de l'identité de toute composition.

En un certain sens, on peut affirmer que la figure de l'interprète, telle que nous la connaissons aujourd'hui, est le résultat de cette polarisation : l'interprète ne se définit en réalité que par défaut par rapport au compositeur et à ses intentions, dont il doit se faire l'exégète scrupuleux grâce aux signes laissés sur la partition. Un travail musical à la chaîne, en somme : d'un côté celui qui compose, de l'autre celui qui exécute, et à l'extrémité de la chaîne le public, destinataire passif. Une telle division des rôles était auparavant inconnue : les figures du compositeur et de l'interprète coïncidaient largement, et bien souvent la musique, à peine composée, était consommée et abandonnée.

Ce confinement de l'interprète dans un rôle avant tout exécutif ne doit pas laisser penser que la pratique de l'improvisation - entendue ici, en première approximation, comme pratique musicale où l'exécutant est le protagoniste et le principal responsable de ce que l'on écoute - soit absente d'une période aussi longue et importante de l'histoire de la musique. L'improvisation survit tout au long du XIX^e siècle ; elle demeure intégrée notamment au programme des concertos, grâce à une tradition vieille de plusieurs siècles. Une grande partie de la renommée dont Beethoven lui-même jouit durant sa vie tenait à ses dons d'improvisateur au piano. Simplement, l'improvisation telle que la pratiquent les grands instrumentistes de l'époque ne pénètre pas l'univers des possibles utilisés par les compositeurs ; le caractère fermé et autarcique de la composition ne concède qu'une place minimale à l'initiative de l'interprète.

Cela alors qu'à la période préclassique, dans certains milieux au moins, on faisait largement usage de partitions – au pied de la lettre – *ouvertes*. Le cas le plus remarquable en est le recours très fréquent, dans le répertoire baroque, au clavecin en tant que *basso continuo*. L'interprète est maître de l'exécution, et improvise en suivant un ensemble de règles définies au préalable, cohérentes par rapport à l'idiome musical global de la partition qu'il accompagne. L'application de ces règles varie selon un large spectre de possibilités et donne lieu à des résultats qui dépendent du talent d'improvisateur et d'accompagnateur du claveciniste. Sa participation peut se réduire au seul plan harmonique et à quelques accords enchaînés de façon très simple, ou au contraire s'enrichir en entrant en résonance avec tous les autres aspects de la partition (orchestration, contrepoint, figures rythmiques, mélodiques, caractère expressif général, éventuel texte chanté et dramatisé). Le *maestro al cembalo* (littéralement « maître au clavecin ») était la figure qui dirigeait l'œuvre entière, en veillant tantôt au phrasé, tantôt aux articulations, tantôt à la dimension expressive, cela par la seule mise en œuvre de son talent d'improvisateur.

On peut trouver, à la même époque, un autre exemple de partitions délibérément livrées comme de simple canevas aux interprètes, dans la mode des préludes non mesurés, partitions pour instruments à clavier ou à cor-

des pincées où ne figuraient que des enchaînements d'accords dont la réalisation rythmique était laissée à l'arbitraire de l'exécutant. A côté de cette musique fondamentalement destinée à la consommation, d'autres partitions ouvertes, d'une tout autre ambition, existaient. Ainsi de certaines messes polyphoniques flamandes (la *Missa cujusvis toni* de Johannes Ockeghem notamment) où le même ensemble de symboles pouvait être interprété à l'aide de diverses clés de lecture, de sorte que quatre versions différentes pouvaient être données de la même œuvre. Ainsi également des premières partitions de théâtre lyrique, dont l'orchestration n'était pas définie, sinon dans certains détails, mais laissée à l'initiative du *maestro al cembalo* choisi (il ne s'agissait pas alors d'improviser à proprement parler, mais de planifier l'exécution en prenant en charge certains des choix traditionnellement dévolus au compositeur).

C'est toute cette confiance en l'interprète que congédie en quelque sorte la musique de Beethoven. Avec elle le texte de la composition devient comme sacré. Et si préoccupés qu'aient été les compositeurs ultérieurs par l'invention de nouveaux moyens musicaux, face au défi d'écrire quelque chose qui puisse encore paraître « neuf » après la Neuvième et les derniers Quatuors à cordes, ils ne reviendront pas sur ce principe avant longtemps : jusqu'à l'Après-Guerre, la part de responsabilité reconnue à l'interprète restera minime.

Naturellement, la réciproque n'est pas vraie : on aurait tort de croire que pendant toute cette période l'improvisation ait pu se passer de la composition. On peut même soutenir qu'à aucune époque l'improvisation ne saurait être complètement libre d'un idiome compositionnel connu et pratiqué par l'interprète, idiome tout aussi déterminant que les goûts de l'exécutant et autres contingences entrant en jeu. Ce qu'on nomme « l'inspiration du moment » de l'improvisateur n'est jamais indépendante de multiples facteurs qui la conditionnent et interagissent au point d'en structurer nombre d'aspects. Tout improvisateur sait que, excepté dans certaines circonstances très particulières, il peut faire appel à une série de vocables musicaux qu'il maîtrise bien et qui de temps en temps apparaissent comme des leitmotifs dans ses performances. Il s'agit, à bien y regarder, d'un vocabulaire sonore

qui, quoique n'étant pas écrit noir sur blanc, ne se distingue pas fondamentalement de celui qui intervient dans les compositions : bien que moins codifiée, moins coercitive, toute improvisation présuppose une syntaxe musicale. Au point qu'au cours d'une improvisation le musicien court toujours le risque d'en venir à se répéter. A l'inverse, on peut soutenir qu'une marge d'indétermination, si modeste soit-elle, demeure présente dans toute partition composée. Il est inévitable que l'auteur abdique sur certains aspects, en général largement secondaires, et en laisse la responsabilité au seul interprète.

« Les sons sont-ils des sons ou sont-ils Webern ? »

De cette idée que le phénomène musical, dans toute sa multiplicité, tourne autour d'un noyau idéal formé par le compositeur et son activité, protégée des contingences et des exigences platement matérielles, il n'a été fait justice qu'au milieu du XX^e siècle, par l'intermédiaire de la réflexion théorique sur l'art d'une part (influence des théories de la réception de Jauss et d'Ingarden), et d'autre part sous l'effet des transformations intervenues au sein même des pratiques de composition après la Seconde guerre mondiale. Il est utile ici de rappeler que le mythe est encore vivace au milieu du siècle - l'exemple le plus spectaculaire en est probablement l'exaltation de la figure de Wagner par l'Allemagne nazie - et continue peut-être encore aujourd'hui de sous-tendre certaines stratégies marketing de maisons de disques (ainsi des éditions d'œuvres complètes), ou de conditionner un certain enseignement de la composition qui insiste sur la nécessité d'indiquer sur la partition les détails même les plus infimes, avec la conviction que de telles précisions se répercutent sur l'ensemble de la composition dans sa macrostructure.

Toutefois, avec les années cinquante, les compositeurs commencent à orienter leur activité vers des directions radicalement nouvelles, au point de donner naissance à un renouvellement total de l'idée d'œuvre d'art musica-

le. Le besoin de remettre en question les fondements de l'activité de composition est sensible chez nombre de compositeurs et rassemble des personnalités aussi contrastées que John Cage et les Européens de Darmstadt. Tous veulent repenser le rôle respectif des différents acteurs du processus de création et de réception musicales, non seulement le rôle du compositeur, mais ceux de l'interprète et du public. Le phénomène n'est du reste pas immédiat : nous pouvons à présent, avec le recul, apercevoir des indices permettant d'échafauder des hypothèses selon lesquelles la crise du langage musical et notamment le singulier déconstructivisme de la musique de Mahler ont constitué un pas important vers un nouveau concept d'œuvre d'art musicale, mais ce n'est pas ici le lieu d'aborder la question en détail.

Après les avoir opposés plusieurs décennies dans la polémique sur l'opportunité ou non d'introduire des facteurs aléatoires dans la composition, les critiques s'accordent aujourd'hui à souligner au moins quelques fondements communs à la musique de John Cage et à celle des Européens qui, au cours des quinze années qui suivirent la guerre, refondèrent la composition musicale sur des bases sérielles. La réception de Cage en Europe était il y a peu encore interprétée comme une sorte de catalyseur de la crise de la musique sérielle : à partir de la fin des années 50, les compositeurs européens auraient accueilli les recherches de Cage de façon très variée, avec des réactions allant de la proclamation nihiliste de la mort de la musique à l'émancipation du carcan de la musique de Darmstadt, en passant par la réaffirmation orgueilleuse de leur propre rôle chez certains comme Luigi Nono, qui répondait à la provocation de Cage (« Les sons sont-ils des sons ou sont-ils Webern ? ») par la célèbre réplique : « Les hommes sont-ils des hommes, ou sont-ils des têtes, des pieds, des mains et des estomacs ? », réaffirmant par là son refus d'abandonner la responsabilité du compositeur au hasard. D'autres, parmi lesquels notamment Karlheinz Stockhausen, se seraient concentrés sur les techniques de composition de Cage et les auraient adoptées dans leurs propres œuvres. Pour tous, la musique expérimentale de Cage, avec son insistance sur les processus aléatoires, aurait été génératrice d'un désenchantement vis à vis des utopies compositionnelles reposant sur l'application de l'idée de série à tous les paramètres musicaux.

La musicologie plus récente, qui s'est surtout concentrée sur l'étude de la première réception de la musique de Cage (dès l'immédiat après-guerre, avec les voyages de Cage en France et en Italie : à Paris en 1949, à Milan en 1956), tend plutôt au contraire à souligner combien à l'origine, des expériences sans doute très éloignées comme celles de Cage et de Pierre Boulez peuvent être rapprochées, comme deux expressions radicales d'une même réaction de refus face à la conception traditionnelle de la composition et à la place respective que celle-ci fait au compositeur et à l'œuvre. Chez les deux compositeurs, malgré tout ce qui les sépare, on pourrait relever la même volonté de faire abstraction de la subjectivité du compositeur-démiurge cher à la tradition, et d'objectiver les résultats de l'activité de composition, que ces résultats soient obtenus à l'aide de méthodes mathématiques (Boulez) ou de procédés aléatoires (Cage).

Martin Erdmann va plus loin encore, et soutient qu'on peut percevoir une certain caractère d'indétermination et d'ouverture jusque dans les partitions de Boulez, précisément là où l'application de la série et de procédés de composition complexes semble destinée à déterminer chaque détail de la partition¹. L'arbitraire lié à extension de l'application de la série, notamment, témoignerait d'une incomplétude (ou d'une ouverture). La série, dit Erdmann, « est ce dont dépend la forme globale d'une œuvre, mais dans la mesure où le processus qui la génère peut indifféremment être interrompu en tout point ou continué à l'infini, on doit en déduire que l'incomplétude, ou plus exactement l'impossibilité de porter aucun projet de composition à la complétude, sont par nature inhérentes à la pensée sérielle de Boulez ». A l'appui de sa thèse, Erdmann convoque le besoin récurrent chez le compositeur français de réélaborer presque chacune de ses œuvres : la pensée sérielle serait fondée, selon Boulez, « sur un univers en perpétuelle expansion »², et s'opposerait ainsi à l'écriture tonale traditionnelle, concentrée autour d'un ou plusieurs centres de gravitation.

Partant du présupposé que le son en tant que tel offre déjà toute la multiplicité et l'intérêt possibles, Cage recourt à des méthodes de composition aléatoires et organise les partitions de manière à s'exposer à des résultats sonores imprévisibles. « Une action est expérimentale si son résultat est

imprévu », écrit-il³. L'aspect radical des compositions de Cage se mesure aisément aux soupçons qu'il fait peser sur l'improvisation, considérée comme impure pour les raisons que nous avons brièvement indiquées plus haut. La composition d'une partition aléatoire cagéenne, en même temps qu'elle laisse indéterminées et ouvertes plusieurs possibilités d'interprétation, entend aller plus loin et briser tout automatisme d'improvisation chez l'interprète, en l'obligeant tantôt à interpréter jusqu'aux imperfections du papier sur lequel la partition a été reportée, tantôt à se fier aux instructions extraites au hasard du *Yi King*, le célèbre livre divinatoire de la Chine ancienne. La valeur iconoclaste de cette musique a de nombreux traits en commun avec l'idée de « jeu linguistique » telle que l'a développée le second Wittgenstein. Ce dernier s'en prenait à la sémantique et l'intentionnalité, qu'il désignait comme des « pathologies bénignes » du philosophe aux prises avec les casse-tête classiques de sa discipline (signe, référence, signifié, condition de vérité, etc.), et qu'il réduisait à de simples conventions passées entre locuteurs d'une même communauté : de la même façon, la musique de Cage entend libérer le son de son organisation en « œuvres » et montre qu'il suffit, pour faire de la musique, de quelques instructions de comportement, souvent très simples, à confier aux musiciens. Selon Cage, la responsabilité du compositeur « ne doit plus être de faire, mais d'accepter »⁴. Sa conviction intime est que chaque son (ou bruit) possède en soi toute la dignité nécessaire pour être à lui seul un phénomène musical digne d'attention. « Personnellement, écrit-il encore, habitant la sixième avenue, je n'ai pas besoin de musique : j'entends plus de sons qu'il ne m'en faut »⁵.

Il s'agit là, à bien y regarder, d'un changement important de paradigme en matière de conception de l'œuvre d'art, un changement dont les répercussions en chaîne touchent aussi bien le rôle du compositeur que ceux de l'interprète et du public, et qui naît de la remise en question du cœur même de l'idée traditionnelle de composition, de son caractère intentionnel, du fait qu'elle soit le résultat d'une réflexion musicale qui l'organise en lui donnant une cohérence et une organicité qui engagent la vision du monde (*Weltanschauung*) du compositeur. Probablement l'influence du compositeur

américain sur ses collègues européens s'est-elle surtout exercée à ce niveau jusqu'à aujourd'hui, en tant que critique des principes du travail de composition, davantage qu'au niveau de la technique de composition proprement dite – laquelle en fin de compte a surtout prospéré aux États-Unis, auprès de la génération suivante de compositeurs américains pour laquelle les techniques cagéennes ont servi d'exemple (Terry Riley, La Monte Young, pour citer les plus connus).

La conséquence qui nous intéresse le plus ici est que l'interprète aussi se trouve impliqué dans cette redistribution des rôles, et donc confronté à des problèmes nouveaux qui l'obligent à abandonner certaines de ses prérogatives traditionnelles. Le recul de la conception de l'œuvre comme résultat d'une intention d'auteur tend en effet à accréditer l'idée que l'interprétation idéale n'existe pas, ou au moins à remettre profondément en question cette notion d'interprétation idéale. Certes, on peut imaginer une exécution manquée de la musique de Cage, mais le statut même des erreurs de l'interprète se trouve redéfini par ce changement de perspective. Il suffit de penser à *Variation II* (1961), composition de Cage dont la partition consiste en onze feuilles transparentes, dont six remplies de lignes droites qui se croisent, cependant que les cinq autres sont couvertes de points de grandeur variable : la superposition aléatoire des feuilles, dont l'ordre ni le sens ne sont précisés, donne lieu à une configuration non moins aléatoire de points et de lignes. Il revient alors à l'interprète de lire les distances entre points et lignes et de les interpréter comme des valeurs à donner aux paramètres fondamentaux des sons (hauteur, intensité, timbre, durée) ainsi qu'à leur succession : par exemple, à une distance plus grande, faire correspondre une hauteur plus grande du son. Dans la mesure où la partition concède une très grande marge de manœuvre à l'interprète – la partition de *Variation II* pourrait servir de matrice à n'importe quelle configuration de sons imaginable – la seule erreur vraiment grossière que puisse faire l'interprète est de ne pas accepter ou de ne pas aller jusqu'au bout de cette forme d'arbitraire dans le choix des sons, de leurs caractéristiques et de leur succession.

L'interprète émancipé

On a pu parler de ce changement comme d'une forme de démocratisation de la production musicale, dans la mesure où disparaît la clause de subordination de l'interprète au compositeur. Le phénomène musical tend à devenir une collaboration entre pairs, au sein de laquelle l'accent est mis sur la performance plutôt que sur la création. L'ouverture de l'œuvre musicale ainsi conçue laisse à l'interprète une marge de manœuvre jusque-là inconnue. John Cage n'aurait sans doute pas été d'accord avec l'affirmation que c'est désormais à l'interprète d'endosser la responsabilité des prérogatives abandonnées par le compositeur, car pour la philosophie de l'art cagéen tout, y compris l'activité de l'interprète, ne devrait être soumis qu'au hasard. Mais c'est un fait : l'interprète de musique expérimentale doit faire face à de nouveaux devoirs, qui requièrent de lui des compétences traditionnellement étrangères à son bagage d'études et de préparation. Les partitions des cinquante dernières années, outre qu'elles nécessitent un niveau de virtuosité très élevé – ce qui ne représente encore qu'une différence de degré – exigent de l'interprète qu'il accomplisse des choix jusque-là inédits. Cela va du libre choix de l'ordre d'exécution de fragments que l'auteur s'est délibérément refusé à ordonner (ainsi des fragments de la *Troisième sonate* de Boulez ou du *Klavierstück XI* de Stockhausen) à des situations beaucoup plus radicales comme dans le cas du célèbre *4'33''*, où l'interprète cagéen se contente de s'asseoir devant l'indication « tacet », unique annotation figurant sur la partition, dans une contemplation paisible de l'écoulement du temps ou des bruits de la salle.

Un interprète peut affronter ces nouveaux problèmes avec des degrés variables de conscience, mais il est clair que pour assumer les exigences de son nouveau rôle, il devra développer toute une série de compétences généralement rassemblées sous le terme d'improvisation. Comme nombre de cas l'ont montré, il n'y a pas de raison de penser qu'un instrumentiste qui passe des années et des années à apprendre à jouer d'un instrument ne puisse pas

utiliser cette compétence pour dire son mot à lui, comme le fait chaque nouveau-né avec sa langue naturelle. Luciano Berio a plusieurs fois exprimé son intérêt pour certaines figures nouvelles d'instrumentistes virtuoses, qui tout au long de sa vie seront les dédicataires et les inspirateurs du cycle des *Sequenze* pour instrument seul. Le musicien idéal qu'avait Berio en tête est en mesure non seulement de maîtriser un instrument, mais de le faire avec une intelligence suffisante pour montrer, à travers l'exécution, la complexité du langage musical, la multiplicité des plans de lecture, la place occupée par un extrait dans le réseau d'interdépendances et de relations qui définissent sa portée dans l'histoire d'un genre ou d'une forme. Un des chefs d'œuvre de Berio, *Laborintus II* (1963-1965), dont la partition n'inclut pas de procédés aléatoires et ne laisse pas de place à l'improvisation – et qui est par conséquent une œuvre entièrement composée, *close* – a été écrit comme une sorte d'hommage amusé et passionné au monde et aux musiciens du Free Jazz, dont Berio évoque, durant les trente minutes du morceau, une *jam session*. La musique d'auteur de la seconde moitié du XX^e siècle aurait probablement été bien différente si dans les années cinquante n'avaient été réunies les conditions d'une sorte d'émancipation de l'interprète. La pédagogie musicale doit encore s'adapter à ces nouvelles exigences et intégrer à ses programmes d'enseignements l'improvisation, au même titre que le sol-fège, l'harmonie, les gammes ou la vie et l'œuvre des classiques.

¹ Martin Erdmann, « Convergenze tra Boulez e Cage », in *John Cage*, éd. Ulrike Brand et Alfonso Frattegiani Bianchi, *Quaderni perugini di musica contemporanea*, 2, Palerme, L'Epos, 1993, p.23.

² Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, Paris, Le Seuil, 1966, p.297.

³ John Cage, *Silence: Lectures and Writings*, Middletown, Wesleyan University Press, 1961, p.39.

⁴ *Ibid.*, p.136.

⁵ « *La semplicità e il caos* » in: *John Cage, op.cit.*, 1993, p.35.