

## **"De la variation mélodique à l'improvisation"**

*Inventaire subjectif de quelques dynamiques musicales pouvant servir de base à une pratique d'improvisation en appui sur les musiques traditionnelles du domaine français*

*par Jean-François Vrod.*

### **Introduction**

Peut-on parler d'improvisation quand on évoque les musiques traditionnelles du domaine français ?

Ces musiques qui se présentent comme un ensemble d'objets musicaux à interpréter selon des critères liés à des fonctions précises (musiques à danser, à marcher, à quêter, chants narratifs, berceuses...) et à des écoles stylistiques régionales ne sont généralement pas considérées comme faisant partie du domaine de l'improvisation qui, rappelons le peut se définir comme une composition musicale en temps réel en appui sur un ensemble de règles ou d'éléments musicaux préétablis : grilles harmoniques, schémas mélodiques, développement modal...

Mais en écoutant les musiques de tradition orale du domaine français, on ne peut pas non plus les classer du côté des musiques totalement prédéterminées avant leur exécution.

Sans variabilité, il n'y a pas de mélodie traditionnelle.

Alors est-il possible dans ce domaine musical de parler d'improvisation ?

Dans quels cas ?

D'autre part, pourquoi vouloir associer l'improvisation aux approches contemporaines de ces musiques comme le font un certain nombre de musiciens de la nouvelle génération ?

Nous chercherons dans cette communication, à apporter quelques éléments de réponse à ces questions en admettant au préalable qu'improviser c'est, à minima, utiliser des espaces de liberté à sa disposition dans l'exécution musicale.

On se demandera si ces espaces existent dans ces musiques.

Mais avant cela, nous verrons comment le mouvement revivaliste des musiques traditionnelles de la fin des années 60 a, dès son origine, revendiqué une pratique musicale « ouverte ».

Enfin, nous évoquerons quelques éléments de posture en relation à l'improvisation concernant la pratique des musiciens de la jeune génération.

### **Une petite histoire de la liberté.**

Commençons par le début, par le folk donc.

En France, l'après mai 68 qui a vu la naissance d'un phénomène de revivalisme des musiques de tradition orale appelé « Folk » est marqué par un profond désir de renouvellement sociétal.

Les protagonistes du mouvement « Folk » sont à leur manière, porteurs de ce désir. Il s'agit pour eux, d'échapper aux vieux poncifs en cours sur la musique réservée à une élite, pour pouvoir permettre au plus grand nombre de s'exprimer en jouant ou dansant.

Il s'agit d'œuvrer là à une entreprise de démocratisation de la culture.

Les musiques et danses traditionnelles viennent à leur manière combler cette attente.

Sans doute plus fantasmées que réellement maîtrisées à l'époque, elles vont alimenter les pratiques revivalistes portées par des acteurs qui revendiquent haut et fort leur liberté d'expression.

Bien des témoignages de musiciens actifs au cours de cette période évoquent des contextes de jeu ouverts.

Le Hootenany est l'un de ceux là.

Monté à l'initiative de Lionel Rocheman en 1964, il se tient au centre culturel américain boulevard Raspail à Paris et va bientôt être investi par les musiciens Folk et devenir un modèle de soirée largement repris dans bien des endroits de cette époque.

C'est un rassemblement de musiciens qui vont créer par leurs interventions successives non décidées à l'avance, une forme concertante ouverte, libre et non reproductible.

Il s'agit pour chacun des acteurs du Hootenany de réagir à ce qui vient d'être joué avant son passage, en choisissant dans son répertoire la chose la plus appropriée à jouer à ce moment précis de la soirée.

Cette liberté d'organisation du temps, on la retrouvera un peu plus tard sous une forme légèrement différente dans les soirées des premiers Folk clubs de l'époque, Le Bourdon à Paris, La Chanterelle à Lyon

La première partie de la soirée est réservée à quiconque veut venir chanter ou jouer avant de laisser la place à l'artiste invité pour la deuxième partie.

Appelés Floor-singers dans les folk-clubs anglais qui servent de modèles en France, ces musiciens ou chanteurs concourent tout autant à la réussite de la soirée que l'artiste invité.

Au delà des cadres de jeu qui présentent donc un caractère qu'on pourrait qualifier pour reprendre le vocabulaire de cette époque « d'auto gestionnaire », la liberté est aussi revendiquée grâce à l'utilisation de l'improvisation au sein même de la performance musicale. Plusieurs musiciens « Folk » mélangent dans leur pratique des mélodies traditionnelles à de plus ou moins longues plages d'improvisation.

On citera non exhaustivement :

Grand mère funibus Folk, Mélusine, Youra Marcus, John Wright, Phil Fromont, Ben Leroi Gourhan...et on notera qu'il n'existe sur disque que peu de témoignages de ces pratiques, les producteurs de l'époque leur préférant des objets musicaux plus structurés et arrangés.

Au tout début des années 70 François Tusques, pianiste et figure du free-jazz en France fondera « L'intercommunal free dance Orchestra » qui mélange jazzmen et musiciens bretons dont le sonneur Jean Louis Le Vallégant. Il enregistrera un disque avec ce groupe au label Chant du monde.

On remarquera donc que la renaissance des musiques traditionnelles dans les années 70, est tout autant marquée par la redécouverte d'un répertoire original que par une posture idéologique particulière pour l'interpréter.

Au cours des années 80 qui suivront, un important travail de collecte sera entrepris par le milieu associatif sur une grande partie du territoire français.

A l'occasion de ce travail, le répertoire, les instruments, les façons de jouer, les collecteurs-musiciens iront les redécouvrir, parfois même, ils les tireront de l'oubli, d'où une grande

implication et un attachement fort à la matière musicale.

On peut sans doute comparer cet attachement à celui de certains jazzmen ou improvisateurs très concernés par le fait qu'ils sont les créateurs et donc les porteurs d'une musique unique.

Cette proximité de pensée pourra se vérifier à l'occasion des créations musicales des années 80 initiant des rencontres entre jazzmen et musiciens traditionnels.

Voyons maintenant, en amont du contexte historique ci-dessus quels sont les espaces de liberté dans l'expression des musiciens traditionnels rencontrés au cours des enquêtes.

En analysant la musique de Léon Peyrat violoneux corrézien né en 1905 et disparu en 1988, enregistré de 1977 à 1988, on constate une relative liberté d'organisation de la matière mélodique

Ainsi une mélodie de bourrée peut présenter plusieurs parties B différentes au cours du temps.

Plusieurs mélodies de bourrée peuvent finir par être groupées pour n'en constituer qu'une seule à structure complexe.

Enfin, une même mélodie peut comporter plusieurs paroles et des versions assez différentes au cours du temps. Cette liberté d'agissement, on peut affirmer aujourd'hui que Léon Peyrat en avait pleine conscience, même si certaines modifications mélodiques sont peut être dus à des oublis.

En qui concerne Joseph Perrier, violoneux cantalou né en 1911, disparu en 2003, enregistré de 1974 jusqu'à la fin de sa vie, on constate à l'écoute des enregistrements une assez grande stabilité thématique, mais par contre une relative liberté dans la gestion des carrures mélodiques : Ainsi, il lui arrive de rajouter une mesure de tenue en fin de phrase d'une bourrée, pour la supprimer dans un enregistrement plus tardif. Joseph Perrier justifie ce rajout en expliquant qu'ainsi les danseurs ont plus de temps en fin de phrase, éventuellement pour rajouter un frappé de pieds, fioriture commune dans cette danse.

On peut aussi constater chez lui une évolution du tempérament, certains fragments mélodiques franchement majeurs à la fin des années 70 deviennent plus mineurs ou comportant des tierces neutres dans les années 80.

Joseph Perrier n'explique pas ce changement.

Retrouve-t-il là au cours de sa nouvelle vie musicale un effet stylistique perdu par lui mais que l'on peut entendre chez d'autres musiciens de cette aire culturelle ?

Ce que l'on peut simplement dire c'est que ce musicien avait toujours les oreilles grandes ouvertes sur tout ce que lui jouaient ses visiteurs.

Cf bourrée Marion pleure.

Il semblerait que cette liberté de carrure ait été partagée par bon nombre de musiciens ou chanteurs de bourrées du massif central, par exemple Félix Trébosc chanteur aveyronnais enregistré par Daniel Loddo en 1994.

Exemple musical :

« Aquo dépend del pé » plage N° 11

Une bourrée dont la structure à partir de phrases de 4 mesures est :

A1 A2 A3.A4 B1 B2 B3 B4

4 5 4 5 4 5 5 5

4 7 4 5 4 5 4 4 + coda.

Venons en maintenant à qui fonde une prise de liberté au cours de l'interprétation d'une mélodie traditionnelle : les ornements et les variations mélodiques.

On précisera auparavant quelques définitions :

**Ornementation** : note ou ensembles de notes qui viennent se rajouter sur des notes pivots de la mélodie.

Il peut s'agir de degrés conjoints ou non aux notes de la mélodie appartenant ou non à l'échelle mélodique utilisée.

**Variation** : plus ou moins légère modification mélodique ne défigurant pas le modèle mélodique initial.

Cette distinction recoupe celle qui au 16<sup>ème</sup> siècle, distingue « l'agrément », ornement sur une note, du « passagi » variation sur un plus ou moins long segment mélodique.

On peut dire qu'un certain nombre de musiciens dont nous allons parler maintenant ont largement utilisé dans leur jeu ces 2 outils, et que par là même ils illustrent une première forme d'improvisation définie par Jean Düring dans les musiques de tradition orale comme :

« L'apparition spontanée, au cours d'une performance, d'éléments possédant un certain degré d'imprévisibilité ainsi que des limites propres, tous deux définis au sein du système musical en question »

Les praticiens les plus inspirés de ces systèmes arrivant à donner grâce à cela, sur une mélodie qui pourtant se répète, la sensation d'une forme longue développée.

Il s'agira donc de se livrer ici à l'exercice qui consiste à « Répéter différemment » une même mélodie sur un nombre de reprises plus ou moins important.

La mélodie se présente alors comme une « grille mélodique » au sens de la grille harmonique du jazz. (L'expression est de John Wright).

Elle peut donc être considérée comme une matrice d'un ensemble d'objets musicaux toujours à réinventer.

Pour illustrer cette première forme de variabilité du texte thématique, prenons l'exemple d'une tradition instrumentale qui a codifié en quelque sorte l'idée du développement musical sur une mélodie qui se répète : la tradition auvergnate parisienne de la cabrette.

Exemple musical :

Cd Cabrette Silex « la Morelhado » Jean Berghaud plage N° 21 et « Sur los can den douno » Antonin Bouscatel plage N°2

Dans cette tradition instrumentale, on peut trouver d'autres espaces où s'exerce un geste libre.

C'est le cas par exemple des préludes de cabrette où le musicien avant de rentrer dans la matière mélodique structurée du thème, au moyen d'une introduction improvisée se chauffe et vérifie le bon fonctionnement de son hautbois, bref se prépare à jouer.

Loin d'être un temps vide sans importance musicale, il permet à tous, musicien et danseurs d'entrer sans heurts dans la mélodie et dans la danse.

Ex musical :

Cd Silex cabrette plage n°7 « La Tyrolienne » Antonin Bouscatel

Toujours dans le domaine de la cabrette, dont on sait que la concurrence entre musiciens était forte et le niveau technique élevé, on peut découvrir certaines interprétations de thèmes à danser qui tendent à s'échapper du thème initial par un développement qui va au delà de l'ornementation-variation habituelle.

C'est le cas d'un enregistrement d'Antonin Bouscatel sur une valse : La tyrolienne.

La forme est ABABCCC avec développement improvisé sur C.

Même si, à notre connaissance, il n'existe pas d'autres enregistrements de Bouscatel développant à ce point un thème, nous pensons qu'un musicien capable de jouer cela, est en mesure de reproduire ce type d'improvisation sur d'autres thèmes s'y prêtant. Etait-ce une pratique usuelle pour lui ou pour d'autres musiciens ?

Il sera sans doute difficile de répondre avec certitude à cette question.

Ex musical :

Cd Silex cabrette N° 7

Dans la tradition vocale, certaines expressions chantées accompagnant le travail des hommes avec les animaux, Briolage en Berry, Dariolage ou Raudage en Poitou peuvent être également considérés comme des constructions improvisées.

Ils entrent dans la catégorie des chants longs tels que Bartók les a définis :

« Mélopée ornée, coupée de gloussements semblable à des sanglots et librement construite à l'aide d'un jeu de formules mélodiques invariables : intonation lancée à pleine voix, corde récitative, vocalise tournant obstinément autour d'un son central, finale plusieurs fois répétée. Le terme « long » sous entend une forme asymétrique, improvisée, ouverte ».

On peut trouver selon Willy Soulette dans sa publication sur la question dans la revue Modal, deux grandes catégories de Briolage :

« Une chanson existante...ou une invention ayant peut être pour base un texte connu ...»

Et comme le souligne Christophe Sacchetini dans sa communication « Sur l'émergence du spontané dans les musiques de tradition orale en France » : une partie importante du répertoire français est un répertoire de fonction censé accompagner des faits et gestes du quotidien, du rituel ou de l'exception. Donc susceptible de varier en fonction d'éléments externes.

C'est le cas ici où l'encouragement des bêtes au travail, appelle un geste musical qui ne peut être totalement déterminé à l'avance.

Ex musical :

Cd B la Chataigneraie N°3 et 4 publié par Arexcpo

Briolages : Berry 1959 et 1976

Briolage : juin 1913 mission Brunot

On peut rapprocher ces formes ouvertes d'autres expressions musicales adressées aux animaux.

On citera par exemple pour le Rouergue, les séquences sifflées accompagnant la prise hydrique des bovins.

### **Au delà du temps**

Parlons maintenant de ce que nous ne pourrions sans doute jamais vérifier, de ce qui se trouve en amont des témoignages oraux, de ce qui n'a pas été décrit dans les textes.

Nous savons que dans le domaine de la musique savante, on a peu à peu confisqué à l'interprète ses espaces de liberté individuelle pour en faire un interprète d'une œuvre composée par un autre que lui.

Seules quelques traditions instrumentales comme celle de l'orgue français ont pu conserver jusqu'à nous la pratique de l'improvisation qui était pourtant largement répandue chez les interprètes et les compositeurs jusqu'à une époque récente.

On a par exemple improvisé des cadences de concerto jusqu'au 19<sup>ème</sup> siècle.

Les musiques et danses traditionnelles, n'ont pas échappé elles aussi au cours de l'histoire à de profondes transformations qui ont pu aboutir ici et là à des formes de standardisation.

Quelles en furent les conséquences ?

A ce sujet, Jean Michel Guilcher dans « Les danses de l'Aubrac » (enquête CNRS 1965) écrit, parlant de ce qu'il appelle « des broderies de la forme des bourrées à deux » :

« Répétons qu'aux premières années de notre siècle (20<sup>ème</sup>) ces possibilités diverses ne constituent encore que des fantaisies, dont chacun est libre d'user ou non, et auxquelles il donne l'importance qui lui plait »

Plus loin, évoquant la transformation de la danse entre les 2 guerres, il écrit « Elle (la transformation) va de pair avec l'adoption, finalement universelle et constante, d'une forme musicale nouvelle portée à huit phrases par doublement des reprises »

Enfin : « Une nouvelle version type a pris corps, plus élevée en organisation et plus définie que l'ancienne. Elle relègue désormais au rang des variantes minoritaires les façons de faire qu'elle a éclipsé »

On est en droit de s'interroger sur la disparition des variantes qui selon Jean-Michel Guilcher permettraient l'établissement d'une version type et on peut regretter la disparition des variations formelles pouvant être perçues comme un signe de liberté et donc de vitalité de la tradition.

Les mêmes interrogations sont transposables à la musique.

Même si le standard musical de la bourrée est une mélodie en 2 parties constituées chacune de la répétition d'une phrase à 8 mesures, on va trouver dans les collectes et les déchiffrages des années 80 un certain nombre d'exemples de mélodies d'une toute autre nature :

Faï ainar ton viouloun : deux fois 5 mesures en partie A, deux fois 3 mesures en partie B (Fonds Celor Pirkin)

Bourrée du Trech : 8/8/4/6/3 (répertoire Léon Peyrat)

Les 4 virés : 6/6/8/8/6/6+1/8/8 (répertoire Joseph Perrier)

Ainsi que de nombreux autres exemples.

Que penser de ces mélodies ?

Comment expliquer leur présence jusqu'à aujourd'hui si l'on pense que la danse nécessite une carrure fixe et symétrique ?

Sont-elles des dégénérescences de mélodies plus structurées ou pourrait-on expliquer leur structure en avançant qu'il pourrait s'agir de vestiges de mélodies « ouvertes » ou improvisées au cours de bals réunissant danseurs et musiciens se rencontrant régulièrement sur une longue période de leurs vies respectives et donc parvenus à une qualité d'échange permettant cette prise de liberté ?

Cela n'est pas inenvisageable sachant que les formes de bourrées les plus simples, les bourrées à deux par exemple, permettent un décalage entre carrure mélodique et déplacement dansé.

Rajouter une mesure ou la supprimer en fin de phrase, jouer avec l'agencement des parties musicales leur longueur, leur répétition, sont des actions qui ne sont pas inconcevables dans le cadre d'une tradition orale.

A contrario, on peut considérer que les témoignages mélodiques évoqués ci dessus sont liés à des erreurs de la mémoire des informateurs.

Où est la vérité ?

Nous ne pourrions sans doute jamais répondre entièrement à cette question.

Nous constaterons simplement que la pratique contemporaine du bal tente d'apporter à sa manière des réponses aux questions relatives à la de liberté du geste musical dans le jeu de la musique à danser.

### **Pour finir par redéfinir**

Dans le domaine des musiques traditionnelles du domaine français, nous ne trouverons donc pas d'improvisateur au sens où on l'entend aujourd'hui dans le jazz ou les musiques improvisées, c'est à dire un musicien qui élabore l'essentiel de son discours musical en cherchant à se rapprocher le plus possible d'une création ex nihilo et cela en toute conscience.

Nous ne trouverons pas non plus d'improvisateur du type de ceux que l'on rencontre dans les traditions musicales à développement modal asiatiques ou orientales.

Pas de grilles harmoniques, ni de progression modale donc.

Et pourtant, nous devons constater que la réalisation de l'objet musical final incombe en grande partie à l'interprète, la société environnante se chargeant de lui donner les cadres formels et stylistiques.

Le système ornementation-variation largement utilisé offre nous l'avons vu avec la définition apportée par Jean During, une première étape d'un geste que l'on peut qualifier d'improvisé.

Certains musiciens chercheront à aller plus loin dans cette prise de liberté, en faisant que la construction du discours musical puisse rester modulable en fonction d'un certain nombre d'éléments musicaux, idées, événements, états, qui surviendraient au cours de la performance.

Leur posture est alors bien proche de celle d'un improvisateur.

Il faudrait sans doute pouvoir disposer ici de plusieurs mots pour désigner ces attitudes voisines, alors que notre vocabulaire, n'en fournit qu'un.

En ce qui concerne les pratiques contemporaines, les musiques traditionnelles ont souvent été rapprochées des pratiques d'improvisation.

Il est vrai que toutes ces pratiques s'appuient sur l'oralité et que par leur variabilité, les musiques traditionnelles peuvent constituer un préambule à une improvisation plus radicale.

Aujourd'hui, chacun jugera et choisira s'il entreprend de « prolonger » les gestes du musicien de tradition orale ou du revivaliste du folk en improvisant à son tour.

Ce faisant, il mesurera la subversion de ce geste dans une société où à bien des égards, quoiqu'on en dise, on confisque de plus en plus les possibilités d'expression personnelle.

Même sans avoir lu Guy Debord et sa « Société du spectacle », on peut constater au quotidien combien les modèles de comportement humain tendent de plus en plus à se rapprocher des propositions de la société de consommation qui vise à faire de l'homme un consommateur exclu de sa propre réalité.

Aujourd'hui dans un contexte de transmission de ces musiques, on peut constater combien le fait de redonner la responsabilité du geste musical à son interprète est lourd de sens politique, tant on a éloigné du commun des mortels cette capacité de décision esthétique, voire fait de l'expression artistique un objet intouchable, simplement bon à consommer.

Au terme de cette conférence, j'aimerais dire qu'il appartient à chaque musicien se réclamant des esthétiques de la tradition orale de décider de quels appuis il a besoin pour construire sa pratique musicale qu'elle soit improvisée ou non.

Le champ des possibles est ouvert et vaste.

En ce qui me concerne, c'est bien la pratique intensive de la variation mélodique qui m'a amené à une improvisation plus radicale.

Puis c'est l'improvisation qui m'a conduit à mieux comprendre une des caractéristiques fondamentales du musicien traditionnel :

L'adaptabilité à des contextes de jeu variés et la fabrication d'une musique en relation avec des contextes particuliers.

Pour moi, il n'y a donc pas d'opposition entre plusieurs gestes qu'on pourrait considérer comme opposés à savoir le jeu des mélodies traditionnelles et l'improvisation, c'est au contraire un va et vient permanent, dynamique et générateur.

Comme pour bien d'autres musiciens, l'improvisation est devenue pour moi, à la fois une discipline de découverte de vocabulaire et un processus participant à l'écriture.

C'est aussi, disons le, un moyen de se découvrir comme musicien sachant comme le souligne Carl Jung « Qu'il ne faut ménager ni sa peine ni sa réflexion afin de découvrir ce qu'il y a d'individuel en chacun de nous » et que : « la découverte de l'individualité est incroyablement difficile ».

Je souhaiterais conclure en écoutant André Robillard artiste brut fabriquant ses fameux fusils en matériau de récupération, interné à l'hôpital psychiatrique de Fleury les Aubrais.

Musicien presque traditionnel, son parcours de vie l'a obligé à faire un pas de côté, il en a retiré une vive nécessité d'expression dont on ne sait pas s'il faut la qualifier d'improvisée ou pas, peu importe, c'est son urgence qui est belle et qui doit nous interroger car elle est peut être de celles qui



sont à l'origine de tous les gestes artistiques.

Ex musical :

André Robillard plage N° 12 « la batterie » et N° 7 « le temps des cerises » publié par In Poly Sons.

**Jean-François Vrod,**

Ferme de Trielle, Novembre 2007

## **Bibliographie**

**Derek Bailey**, L'improvisation sa nature et sa pratique dans la musique, éditions Outre mesure.

**Jacques Coget**, Sons et musiques autour de l'animal, éditions musée du Rouergue.

**Michel Delannoy**, la voix dans son espace in Modal :« L'homme, l'animal, et la musique », éditions Famdt.

**C.G Jung**, Dialectique du moi et de l'inconscient, éditions Folio essais.

**Guy Debord**, La société du spectacle, éditions Folio poche.

**Denis Levailant**, L'improvisation musicale, éditions Acte Sud

Collectif sous la direction de **Bernard Lortat Jacob** : L'improvisation dans les musiques de tradition orale, éditions Selaf.

**Howard Mayer Brown**, L'ornementation dans la musique du 16<sup>ème</sup> siècle.  
éditions presse universitaire de Lyon.

**Jacques Siron**, La partition intérieure, éditions Outre mesure.

**Willy Soulette**, des labours aux concours in Modal « l'homme, l'animal et la musique » éditions Famdt.