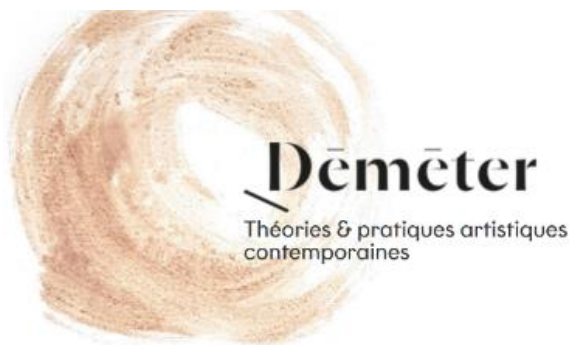




Déméter
Varia | 2016

Interpréter et improviser. Regard herméneutique et esthétique sur l'exécution musicale

Mathias Rousselot

Édition électronique

URL : <https://demeter.univ-lille.fr/>

ISSN : 1638-556X

Référence électronique

Mathias Rousselot, « Interpréter et improviser. Regard herméneutique et esthétique sur l'exécution musicale », *Déméter. Théories & pratiques artistiques contemporaines* [En ligne], Varia | 2016, mis en ligne le 15 février 2020. URL : <https://demeter.univ-lille.fr>, date de consultation.



Université de Lille
Centre d'Études des Arts Contemporains, ULR 3587

Ce document a été généré le 15 février 2020.



La revue Déméter est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.



Interpréter et improviser. Regard herméneutique et esthétique sur l'exécution musicale

Mathias Rousselot

Résumé :

Un texte artistique (littéraire, musical) argumente toujours auprès de son lecteur. Cherchant à convaincre, il s'ouvre comme un horizon au sein duquel se négocie sa compréhension. Celle-ci n'advient qu'au prix d'un dialogue où texte et lecteur doivent consentir une ouverture à l'autre. C'est en grande partie de cette manière que l'herméneutique gadamérienne conçoit l'interprétation. En musique, l'interprétation – qu'il s'agisse de la réception ou de l'exécution de l'œuvre – est aussi de cette nature. Mais lorsque l'ouverture du texte musical se fait trop grande, presque béante, la notion d'interprétation peut avoisiner celle d'improvisation. En quoi et à partir de quel moment interprétation et improvisation se singularisent-elles ? N'est-ce qu'une question de degré d'ouverture du texte musical ? Ou faut-il chercher la réponse ailleurs, par exemple dans l'esthétique particulière que ces deux modalités de l'art musical pourchassent ?

Abstract :

Artistic text (literature, music) always argues with his reader. Trying to convince, it opens itself like a horizon in which its understanding is trading. Understanding only comes at the cost of a dialogue in which text and reader must open to another. It is mainly in this way that Gadamer's hermeneutics conceive interpretation. In music, interpretation – conceived as execution – is also of this nature. But when the "openness" (Eco, 1965) of the musical text is too large, almost gaping, the notion of interpretation can approach that of improvisation. How and when interpretation and improvisation do assert their own identity? Is it a matter of "openness" of the musical text? Or should we seek the answer elsewhere, for instance in the singular aesthetic of these two modalities of musical art?

Quelques mots à propos de Mathias Rousselot :

Docteur en musicologie, rattaché au LESA (Laboratoire d'Études en Sciences des Arts), Mathias Rousselot vit à Aix-en-Provence et travaille en musique et sciences de la musique (AMU) en qualité d'enseignant vacataire. Il y enseigne depuis sept ans l'histoire du jazz, les sciences du langage musical, la philosophie musicale et depuis plus récemment l'analyse tonale.

Texte intégral :

1. Dès lors qu'elle existe, l'interprétation impose la présence antérieure d'un texte, et « pose la question de la nature du texte dont elle est l'interprétation¹ ». Selon sa nature, le texte rend légitimes des règles de compréhension qui doivent en révéler le sens ou peuvent le rendre explicite. Par exemple, en littérature et plus généralement en art, le style est l'une de ces règles. Un texte artistique dit, mais ce dire ne se livre qu'avec les moyens et la manière de l'entendre-dire². Cependant, ni le dire, ni l'entendre-dire ne sont péremptoires. Littéraire, musical, un texte argumente toujours, tant sur ce qu'il dit que sur les règles de compréhension qu'il semble vouloir prescrire. Cherchant à convaincre, il s'ouvre au lecteur comme une perspective, comme un horizon au sein duquel sa compréhension et celle qu'entend ordonner le texte chercheront à trouver accord³. Cet accord ne se fait qu'au prix d'un échange, d'un dialogue – comme l'a vu Gadamer – où chaque protagoniste perd un peu de son autonomie, devant consentir une ouverture à l'autre. Le texte imprime une fermeture par le propos qu'il tient et l'interprétation qu'il en propose, mais s'ouvre à son corps défendant au dialogue. Ainsi, pour l'interprète, le texte est à la fois le garde-fou qui le protège d'éventuelles errances de l'esprit, et à la fois, paradoxalement, le moteur qui encourage l'esprit dans son erratisme.
2. L'horizon de compréhension d'un texte est donc ouvert ; il ne se ferme que partiellement⁴. Cela, car le texte s'ouvre toujours à d'autres textes, et en premier lieu, comme nous l'enseigne Tzvetan Todorov, à celui de l'interprète⁵. L'interprète fait commerce avec le texte, négocie, s'ouvre et se ferme : il devient texte à son tour. Lui aussi argumente, manifeste comment il entend-dire ce que le texte lui dit. Cette dialectique, ce « conflit » permanent entre le texte et l'interprète dans l'expérience herméneutique est l'essence même de l'interprétation.

L'interprétation musicale : une esthétique de la manifestation

3. La partition, ici entendue comme texte musical, révèle aussi cette essence. Le musicien-interprète – l'exécutant – dialogue avec la partition, négocie avec elle. Mais l'interprète en musique ne peut se contenter d'un seul accord. Il doit non seulement s'accorder avec le texte musical sur la compréhension qu'il doit en avoir, mais aussi s'accorder avec lui sur la manière de manifester à autrui (lors d'un concert, d'une représentation) ce qu'il contient⁶. Ce second accord advient lui aussi dans le conflit, car le principal souci de l'exécutant n'est pas de montrer ou de reproduire le sens que la partition ou son créateur visent à exprimer – ce que Clauberg⁷, grand défenseur de Descartes,

nommait le *sensus genuinus* (ou sens authentiquement visé). Cela pour trois raisons.

- ◆ D'abord, il ne le peut, à moins d'être interprète de sa propre musique. Lorsqu'il est confronté à un texte musical qui n'est pas le sien, l'interprète n'est jamais en mesure de dire exactement ce que le texte a voulu dire. Son sens est transmué par l'interprétation, parfois en raison de la distance historique entre le texte et son interprète, et toujours en raison de l'altérité exigée de fait par cette médiation⁸. Quoi qu'il en soit, même si un texte est le « pré-texte de toute textualités [...] subséquentes⁹ », l'interprète ne peut dire à son public autre chose que ce que le texte lui suggère – et jamais d'une autre manière que celle dont il entend-le-dire.
- ◆ La seconde raison est purement matérielle. Une partition musicale et les signes musicaux qu'elle contient ne peuvent imposer une interprétation particulière, si ce n'est, à la rigueur, dans ses formes les plus prescriptives : *Structures II* de Pierre Boulez (1961), *Lemma-Icon-Epigram* de Brian Ferneyhough (1981). Les notes couchées sur portées ne sont représentatives de la matérialité du son que dans une certaine mesure. Cela vaut d'ailleurs pour tout texte : « il n'y a pas des textes comme il y a des choses de la nature¹⁰. »
- ◆ Enfin, la musique est un art de la scène, un art de la performance scénique : un texte musical ne peut donc se contenter d'être montré ou reproduit dans sa matérialité pour faire valoir son sens artistique. Il doit être refondu, déployé en forme sonore, et donc nécessairement interprété. Le sens authentiquement visé par le texte musical ne peut être reproduit pour cette raison : il doit être manifesté, « présenté » (*Darstellen*), nous dit Gadamer.

L'idée de Gadamer est qu'il n'est pas d'œuvre d'art (ni de texte) dont le sens se réalise ailleurs que dans une interprétation. Autrement dit, La [N]euvième symphonie de Beethoven n'existe pas « d'abord » dans la partition écrite, elle n'a d'être que dans la mesure où elle est interprétée, jouée par des interprètes qui s'impliquent dans la présentation (*Darstellung*) de son sens. L'œuvre est « là » : son sens ressort quand elle est jouée et que son sens se trouve ainsi interprété. De même, un ballet est fait pour être dansé, un air pour être chanté, comme une pièce de théâtre est faite pour être jouée sur scène. On peut assurément aussi lire le texte d'une pièce de théâtre, mais en le faisant, on ne peut pas ne pas imaginer une scène où la pièce serait jouée¹¹.

4. Au terme *présentation*, nous préférons le terme *manifestation*. Chez Gadamer, *présentation* (*Darstellung*) acquiert plusieurs dimensions dans l'expérience herméneutique, comme le montre Jean Grondin dans son article « L'art comme présentation chez H. -G. Gadamer. Portée et limites d'un

concept¹² ». Une dimension performative, une dimension interprétative, une dimension épiphanique et une dimension participative. Utiliser ce terme pourrait propager une confusion de sens. « Manifester », donc, ou commercer avec la partition afin de rendre manifeste un sens : non pas son sens authentiquement visé, mais le sens que le musicien-interprète entend-dire. Le texte musical invite, incite à manifester, mais contrairement à d'autres textualités artistiques (peinture, sculpture), n'impose jamais la monstration ou la reproduction de son sens. Montrer le « sens authentiquement visé » par le texte musical n'est donc pas l'enjeu de l'interprétation musicale, comme Francisco de Goya nous montre l'exécution des combattants espagnols dans *El tres de mayo* (de 1808 en Madrid) ; pas plus que la reproduction de ce sens d'ailleurs, comme est reproduit le David de Michel-Ange devant le Palazzo Vecchio à Florence.

5. L'interprétation musicale est un acte producteur, non un acte reproducteur. Elle est un acte de création. Cette pensée rejoint d'ailleurs la conception boulézienne de l'analyse, selon laquelle l'interprète doit « non pas essayer en vain de reconstituer [l]a démarche [du compositeur], mais créer, à partir de l'image incertaine qu'[il] peut en avoir, une autre démarche¹³ ». Cela nous amène à nous éloigner de l'herméneutique analytique, celle décrite par Clauberg, cherchant à déchiffrer ce que l'auteur a voulu dire, celle synonyme de l'art de bien comprendre, du *bonus interpres* – le bon interprète –, celle de l'interprétation rigoureuse et littérale – mimésique ou reproductrice. Nous lui préférons, eu égard aux réflexions engagées jusqu'ici, la conception de l'interprétation créatrice, plus en accord avec l'hétéronomie instaurée de fait par l'exécution musicale. L'interprétation créatrice est d'ailleurs commune à tous les arts de la performance. Par exemple, personne ne songerait à dénier à l'acteur, sur la scène du théâtre où dans le cadre de la caméra, sa qualité de créateur. Il en est de même pour le danseur, dont l'enchaînement des pas, la finesse des gestes, le langage du corps, expriment sa force créatrice. L'interprétation sous-entend une création de la part de l'exécutant, à des degrés divers, naissant du dialogue avec le texte, et exprimant une subjectivité. La création est consubstantielle à la performance d'acteur, d'humoriste, de danseur, de musicien ; de fait, elle est au fondement de l'interprétation musicale.
6. Mais qu'on ne s'y trompe pas. La recherche de l'authenticité du sens et de la forme historiques de l'œuvre musicale est bien une ambition de l'interprète, celle – historisante – préconisée par René Leibowitz dans *Le compositeur et son double*. Les musiques médiévales, tardo-médiévales, renaissantes, baroques, et parfois même classiques – toutes les musiques anciennes – sont alors rejouées et recréées dans le but de restituer un patrimoine avec la plus grande exactitude¹⁴. Ce « style musée » pour reprendre un terme assez

péjoratif d'Heinrich Neuhaus¹⁵ a plus qu'un intérêt esthétique : il satisfait aussi au devoir historique de sauvegarde. Il conserve les œuvres musicales dont on s'est désintéressé afin que s'inaltère un patrimoine, comme l'on sauvegarde, avec l'aiguille en os de cerf et le silex taillé, les milliers d'éclats de poteries mérovingiennes dans les caves poussiéreuses d'un musée que malheureusement plus personne ne visite.

7. Au fond, si une telle démarche historique est précieuse dans les arts, elle a peut-être tendance à œuvrer contre elle-même en musique. La survie des œuvres anciennes ne tient pas seulement à leur conservation, mais aussi à leur réinterprétation, c'est-à-dire à leur constante *manifestation* dans le temps. Cela impose leur actualisation, car le sens d'une musique ancienne ne peut être rendu manifeste dans la contemporanéité que s'il est compréhensible depuis l'époque contemporaine. C'est donc une compréhension « perpétuellement contemporaine » et novatrice de l'œuvre ancienne qui peut permettre sa survie et éventuellement sa pérennité, non pas seulement sa conservation en l'état. C'est la raison pour laquelle la mise en scène des opéras change constamment, par exemple.

[I]l y a entre l'interprète et l'auteur une différence insurmontable résultant de la distance historique qui les sépare. Toute époque comprend nécessairement à sa manière le texte [...]. Le véritable sens d'un texte, tel qu'il s'adresse à l'interprète, ne dépend précisément pas de ces données occasionnelles que représentent l'auteur et son premier public. Du moins il ne s'y épuise pas. [...] Le sens d'un texte dépasse son auteur, non pas occasionnellement, mais toujours. C'est pourquoi la compréhension est une attitude non pas uniquement reproductive, mais aussi et toujours productive¹⁶.

8. L'herméneutique analytique à laquelle fait appel la « conservation » des œuvres musicales implique une esthétique de la *monstration*, voire de la *reproduction*. Ainsi l'interprétation historisante échappe selon nous au fond ontologique de l'interprétation musicale (et peut-être à celui de l'interprétation en général) : celui de « rendre manifeste » un texte musical *au-delà* de sa littéralité (sans quoi une seule et unique interprétation est possible) et *en dehors* de son contexte génésique, historique, culturel (sans quoi aucun texte musical ne peut s'actualiser dans l'histoire et donc survivre à son compositeur, se pérenniser). Dans son conflit avec la partition, l'interprète est certes aux prises avec le *dire* et les moyens de l'*entendre-dire* historiques du texte, mais en priorité avec cet *au-delà* et cet *en dehors*. Il doit alors faire venir à lui le texte musical avec sa part variable d'informulé, et manifester par son interprétation le non-dit du *dire* et l'impensé de l'*entendre-dire*, sans quoi il ne fait que montrer ou reproduire l'énoncé du texte – il en reproduit la forme et le fond historiques. Là réside l'aspect

créateur (producteur) de l'interprétation musicale. Dans sa démarche créatrice, se posent alors à l'interprète des enjeux esthétiques et esthésiques tout entier inclus dans ces trois questions : le texte musical offre-t-il les moyens de le rendre manifeste au-delà et en dehors de lui-même ? Jusqu'à quel point l'informulé de l'énoncé le permet-il ? Enfin, quels sont ces moyens ?

Le texte musical

9. L'interprétation impose la présence (et l'existence) antérieure d'un texte, nous l'avons dit. Mais qu'entendre par *texte musical* ? Cette notion est très vaste. La textualité musicale est bien sûr scripturale¹⁷ (comme toute textualité), et cette scripturalité utilise de nombreux moyens, de nombreux procédés. Écriture sur portées, partition graphique, partition numérisée, sont susceptibles d'être considérées comme des textes musicaux, et susceptibles d'être interprétées comme tels. Le statut de l'enregistrement (écriture sur bande magnétique, écriture numérique, gravure), quant à lui, n'est pas sans équivoque. Il pose un problème d'ordre médiologique. Certes, on peut considérer l'enregistrement comme une scripturalité relevant par essence de la textualité – l'écriture, par sa fonction constante de transmettre ailleurs dans le temps et dans l'espace, est consubstantielle à la notion de texte¹⁸. Mais eu égard aux réflexions engagées jusqu'ici, un texte doit pouvoir s'ouvrir au lecteur comme une possibilité. Or, l'enregistrement présente déjà, de manière péremptoire, une interprétation d'un texte antérieur, réifiée en une suite numérique ou gravée sur le polycarbonate d'un CD. À ce compte, il n'est qu'une « technique de reproduction ». Ainsi, on ne peut le considérer comme texte qu'à la condition où un interprète entend lui répondre, c'est-à-dire, dans nos termes, interpréter à partir de lui¹⁹. À l'évidence, cette pratique est omniprésente à notre époque (par exemple, les *cover* dans les musiques actuelles), et était déjà très ancrée au siècle dernier. Par exemple, le standard de jazz *Donna Lee* composé par Miles Davis²⁰ a pour idée de départ l'enregistrement d'un solo de Fats Navarro sur le thème *Ice Freezes Red* (avec une progression harmonique proche de celle du standard *Indiana*, qu'adoptera Miles Davis pour composer son thème). Les exemples sont aussi nombreux au sein de la musique savante occidentale. Comme le rappelle Vincent Tiffon²¹, François Delalande a montré, dans *Le son des musiques* (2001), que l'enregistrement a façonné l'interprétation moderne des musiciens baroques.
10. Quel qu'il soit, dans sa grande diversité technologique, le texte musical ne se présente pas devant l'interprète en tant qu'entité déjà manifestée. Encore latent, inanimé car non manifesté, le texte musical s'offre toujours comme

ouvert, comme potentialité. Ainsi, il est reçu comme une invitation à le contester dans son inertie et sa latence – dans sa fermeture. Cette contestation structure un paradoxe : le musicien qui rend manifeste un texte musical doit à certains égards l'anéantir en sa nature de texte. Il doit le transmuier, le changer en une nouvelle entité – sonore – ne prenant vie que par son interprétation.

11. De quoi naît cette contestation ? Elle naît du conflit entre le texte musical et d'autres textes. Il est donc utile de préciser que – quelle que soit sa technologie – le texte musical est toujours aux prises avec d'autres textes, qui le contesteront et finiront par l'anéantir. Ils sont de deux types.

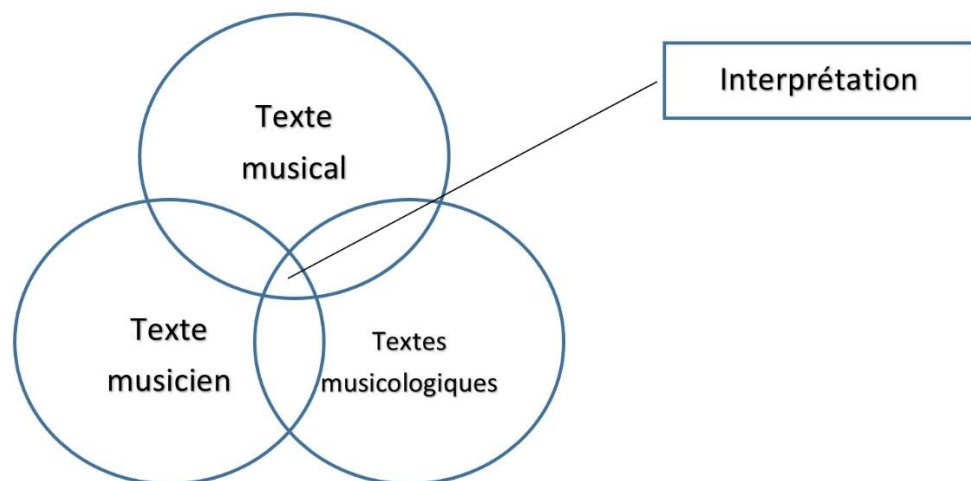
- ◆ Tout d'abord, le texte métaphorique qu'est l'interprète, nous l'avons dit ; un texte que nous pourrions qualifier de *texte musicien*. Dans notre *Étude sur l'improvisation musicale* (2012), nous avons émis l'hypothèse qu'un improvisateur est à chaque instant tributaire d'une écriture mémorielle, pétrie d'habitude, forgée au gré des expériences de jeu – des succès comme des échecs. Ce texte implicite et mémoriel, cette « partition intérieure », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Jacques Siron²², est à chaque nouvelle improvisation différemment interprétée. Mais ce type d'écriture mémorielle est propre à tout musicien, qu'il improvise ou non. Nous avoisinons ici la notion sémiotique de *Ich-Ton*, empruntée à la biologie de Jakob v. Uexküll par Eero Tarasti dans sa *Sémiotique de la musique savante occidentale*²³. Le texte musicien, écrit à l'encre du goût personnel et à la plume de la sensibilité individuelle, entre en conflit avec tout texte musical qui s'annonce. Il lui donne un sens à partir duquel le musicien le contestera²⁴. Paradoxalement, un improvisateur est amené à contester son propre texte musicien. Sinon, il ne fait que rééditer *ad vitam aeternam* la même interprétation ; il improvise toujours la même musique, donc il n'improvise pas : il compose.
- ◆ Mais le texte musicien (assez personnel) est sans cesse parasité, transformé, redimensionné par d'autres textes qui y fondent une altérité. En musique, cette paratextualité (Genette, 1987) est multiple et nombreuse. Les textes venant commenter l'œuvre, les écrits d'interprètes, de compositeurs, les émissions télévisées ou radiodiffusées, les entretiens avec les musiciens, les analyses d'œuvres, les discours esthétiques et toute l'épitéxtualité (id.) musicologique, sont à même d'orienter l'interprétation d'un texte musical. Le tissu social, économique et culturel qui va recevoir l'interprétation de l'œuvre est aussi une textualité avec laquelle un musicien-interprète doit savoir composer. L'intériorisation de ces normes sociales par l'interprète – ce qu'Eero Tarasti nomme le *Soi* dans sa sémiotique existentielle – est

essentielle. L'attente du public, pour parler simplement, est toujours une préoccupation d'interprète. Il sait, en principe, se conformer à minima à l'horizon d'attente (Jauss, 1990) de son auditoire – s'il veut être entendu, il doit aussi se soucier de plaire.

12. L'interprétation musicale engage donc une textualité complexe, multiple :

- ◆ le texte musical, figé sur son support.
- ◆ le texte musicien, le *Ich-Ton*, fiché dans la mémoire²⁵. Il rentre en conflit avec le texte musical, et s'engouffre dans son ouverture.
- ◆ les textes musicologiques, au sens étymologique de textes tenant un discours (*logos*) sur la musique. Il s'agit de toute la paratextualité concourant à l'interprétation de l'œuvre et de ce fait, engagée dans l'expérience herméneutique.

... trois types de textes à la confluence desquels l'interprétation cherche sans arrêt son équilibre.



13. Le musicien-interprète doit composer, disons plutôt « œuvrer²⁶ » avec ces trois textualités. En fonction de la nature du texte musical, en fonction de la manière dont le texte entend-dire, le centre d'équilibre de l'interprétation est plus ou moins éloigné de sa littéralité. Le texte musical peut même s'effacer devant le texte musicien (à des degrés divers), s'il refuse de « faire coïncider une exécution quelconque de l'œuvre avec sa définition ultime²⁷ ». Cette ouverture de l'œuvre, rendue possible par une plus grande ouverture du texte musical, s'est considérablement accrue en musique à partir des années 50 dans notre tradition occidentale. L'intrusion de l'indétermination (voire du hasard)²⁸ dans les compositions musicales (*December 1952* de Earle Brown, *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen, etc.) atteste d'ailleurs d'une conception moderne du rapport compositeur/interprète, mais plus encore

d'une conception nouvelle du texte musical. Celui-ci ne se donne plus à comprendre comme un objet unifiant l'interprétation, mais plutôt comme « une invitation à poursuivre une pensée dont seul le branle initial nous est donné²⁹ ». L'œuvre ouverte s'est accompagnée d'une scripturalité autre, plus abstraite, qui suscite plus qu'elle n'exige. Plus en adéquation avec les formes d'expressions artistiques contemporaines, la partition graphique stimule, sollicite l'apparition d'idées musicales chez l'interprète. Sa matérialité inachevée l'invite à « agir sur la structure même de l'œuvre, déterminer la durée des notes ou la succession des sons, dans un acte d'improvisation créatrice³⁰. »

14. Aux alentours de ces mots d'Umberto Eco sur l'œuvre ouverte se noue une problématique importante pour la musicologie. Lorsque le texte musical s'ouvre ostensiblement au texte musicien, la notion d'interprétation avoisine la notion d'improvisation. Cette donnée n'avait d'ailleurs pas échappé à certains compositeurs d'œuvres ouvertes. Nous pensons en particulier à Morton Feldman et au Britannique Cornelius Cardew. Ils s'aperçurent que les interprètes de leurs partitions graphiques (*Projection.../Treatise...*) improvisaient librement³¹. Nous l'avons déjà suggéré, l'improvisation pourrait se donner à comprendre comme une interprétation d'un texte musicien, autorisée par l'ouverture béante du texte musical. Mais cela ne nous indique jamais à quel moment considérer un texte musical comme une invitation à improviser. N'est-ce qu'une question de degré d'ouverture du texte ? Ou faut-il chercher la réponse ailleurs ?

Un problème esthétique

15. Dans mon *Étude sur l'improvisation musicale* (2012), j'avais défendu l'idée qu'en dépit de leurs spécificités spatiales et temporelles, l'improvisation et la composition étaient deux facettes de la même activité créatrice. J'avais envisagé que tous les degrés étaient concevables en termes d'ouverture du texte musical – allant d'une composition « hyper prescriptive » à une improvisation absolument libre, où le texte se limite à trois mots : « ne rien préméditer ». Le tout étant un problème de « quantité » de composition et d'improvisation, et conséquemment un problème de degré de latitude (pour ne pas dire de liberté) laissée à l'interprète. Mais au fond, cette conception, si elle se défend, ne m'a jamais pleinement satisfaite. Elle égalise l'interprétation à une marge de manœuvre et à un degré de création délégué à l'interprète. C'était probablement oublier l'ambition esthétique des divers types de textes musicaux, c'est-à-dire leur propension à impulser (à favoriser) un comportement sensible particulier à leur égard. C'était aussi oublier leur affordance, c'est-à-dire leur capacité à suggérer leur propre utilisation. La

partition de La Neuvième incite à interpréter ; la grille harmonique de 'Round Midnight de Thelonious Monk invite à improviser. Pourquoi ? Différence de fonction, certes, mais surtout différence d'ambition esthétique. La Neuvième pourchasse une esthétique de la *manifestation*, le standard de jazz pourchasse une esthétique autre : celle du *jaillissement*.

16. Le jaillissement est la raison d'être de l'improvisation : faire jaillir les tournures et les accents encore méconnus par le musicien, voire totalement ignorés. Pour l'improvisateur, il ne suffit pas de manifester sa partition intérieure, mais plutôt de faire jaillir ce qui n'est pas encore écrit sur ses portées. Ce jaillissement, absent de l'interprétation, vient du fond ontologique de l'improvisation : la sérendipité. Elle est la « capacité, à la suite d'un concours de circonstances particulier, à trouver quelque chose que l'on ne cherchait pas, d'en comprendre l'intérêt et de décider de l'exploiter immédiatement³² ». Concrètement en improvisation musicale, la sérendipité peut correspondre à vouloir développer les idées inscrites dans le texte musicien et à en faire jaillir d'autres malgré soi ; utiliser une de ses tournures habituelles et se surprendre à en inventer de nouvelles. Ainsi, interpréter revient à *dire ce que l'on entend-dire* d'un texte musical, alors qu'improviser revient à *se surprendre à dire ce l'on n'entendait-pas-dire* du texte musicien. Jean-François de Raymond, dans son ouvrage *L'improvisation* parle « d'auto-maïeutique³³ » pour décrire ce phénomène : s'interroger pour faire jaillir un savoir caché en soi.

10

17. Certes, ce jaillissement est occasionnel – rare, pourrait-on dire. Toutes les pratiques d'improvisation sont émaillées, et même souvent inondées d'interprétation³⁴, car le texte musicien qui les sous-tend est – comme tout texte – simultanément fermé (par l'habitude du jeu improvisé) et partiellement ouvert, dialectique de laquelle naît le conflit propre à l'interprétation décrit dans notre introduction. De plus, le texte musical incitant à improviser est plus ou moins fermé selon les pratiques d'improvisation : ainsi, les conditions et les enjeux du jaillissement sont inégaux selon le texte musical. Par exemple l'Istikhbar, solo instrumental improvisé de la Wasla égyptienne ou du Malouf tunisien utilise des codes culturels tellement précis que l'improvisation se résume le plus souvent à un exercice de *recomposition* d'éléments textuels³⁵. Exercice durant lequel l'interprète livre à l'auditeur la couleur, la teinte, le tempérament de la pièce, et laisse aussi libre cours à son imagination, en se remettant à « son goût pour illustrer essentiellement un contenu expressif personnel³⁶ ». A contrario, l'improvisation *libre*, ou *totale* ou *non-idiomatique* cherche à favoriser ce jaillissement au détriment de l'habitude. Et pour ce faire, il faut *apprendre à désapprendre*³⁷, comme le dit la contrebassiste et chanteuse Joëlle Léandre.

18. Les pratiques d'improvisation sont nombreuses, mais toutes ont un point en commun : la fortuitude – la sérendipité – oblige l'improvisateur à rencontrer (à des degrés divers selon les pratiques) le non-dit du dire et l'impensé de l'entendre-dire de son propre texte musicien, de sa « partition intérieure ». Autrement dit, elle l'oblige à découvrir malgré lui l'im-pré-vu de ce texte – lat. *im-pro-visus*. D'ailleurs, dans le résultat sonore, cette découverte fortuite s'entend. Elle se traduit souvent par des échecs de phrasé, par des réorientations discursives occasionnant de courtes hésitations. Dans notre *Étude sur l'improvisation musicale*, nous avons proposé une interprétation sémiotique de ce phénomène³⁸. Nous avons montré que ces « artéfacts » sonores – qui survivent aux enregistrements des sessions improvisées d'ailleurs – témoignent de l'esthétique versatile et singulière du discours improvisé, résultant des trouvailles inattendues et des inventions fortuites : une « poétique » de la sérendipité, une esthétique du jaillissement, en somme.

Le champ sémantique du trajet ou du chemin caractérise pour le mieux la sérendipité : emprunter les sentiers battus et entrevoir le chemin de traverse qui mène à de lointains territoires, inconnus ou inusités. En musique, jouer une note, mais en entendre une autre, peut-être aussi, faire état de sa personnalité musicienne, mais en découvrir d'audacieuses facettes, jusqu'alors ignorées. [...] Une improvisation musicale généralise ce principe, elle possède ce langage, cette poétique de la sérendipité. Une idée, puis une autre, puis une idée inattendue, encore une idée, puis une idée impromptue et originale, aller-retour obligatoire entre l'improvisateur et son intériorité, entre l'improvisateur et son imaginaire³⁹.

19. Le *Ich-Ton* de l'improvisateur a tendance à l'emprisonner dans ses habitudes, lui procurant d'ailleurs un certain confort : celui de l'inertie ou du statu quo. Mais durant l'exécution, et contrairement à l'interprète, l'improvisateur a le devoir de combattre son propre texte musicien dans son inertie et sa latence. Cela est exigé par l'esthétique du jaillissement, dont la condition de possibilité est de dépasser ce qui a été figé par l'habitude. Ainsi, le musicien de musiques improvisées doit s'ouvrir à la sérendipité afin de faire jaillir l'imprévu de sa partition intérieure, de son texte musicien.
20. Revenons donc à notre interrogation : à quel moment considérer un texte musical comme une invitation à improviser ? Nous pouvons désormais la reformuler ainsi : qu'est-ce qui favorise le jaillissement au sein du texte musical ? a) Au second plan, son incomplétude – pas seulement son ouverture – et bien sûr l'incertitude qui en découle pour le musicien : un texte incomplet incite le musicien-improvisateur à le compléter dans l'instant avec son propre texte musicien. Or, l'instant favorise le jaillissement en son sein. Mais au premier plan, b) l'ambition esthétique particulière du texte. Un texte

invitant le musicien à improviser ne demande jamais à se manifester autrement que de manière secondaire, implicite ou sous-jacente – et ce, en contravention avec un texte se donnant à interpréter. Dans le be-bop des années 40, par exemple, la grille harmonique des standards n'est jamais qu'une suite d'accords à partir de laquelle se déploie une ligne mélodique improvisée (le chorus). Elle reste toujours au second plan, discrète. Le musicien ne la manifeste que (très) secondairement. Elle s'efface d'ailleurs presque totalement du free jazz d'Ornette Coleman (1960). Dans la musique improvisée expérimentale, les exemples sont nombreux pour illustrer notre propos : nous pensons aux *Game Pieces* de John Zorn, musicien très prolifique et multifacettes, et en particulier à *Cobra* (1984). Les musiciens improvisent collectivement et librement à partir d'un jeu de 19 cartes ou sont inscrites des règles strictes⁴⁰, ainsi qu'à partir de la gestuelle du chef d'ensemble. Celui-ci montre aux musiciens les cartes, choisies en interaction avec eux ou à sa guise, dans un ordre indéterminé. Les musiciens réagissent à ce code textuel, s'exécutent, mais en aucun cas ne le rendent manifestent. Le code reste tapi dans l'ombre ; seul ne subsiste qu'un « *open endedness of form*⁴¹ » comme le dit Edward Strickland, un inachèvement ouvert de la forme musicale, témoignant de l'esthétique du jaillissement, ambitionnée par le texte. Si ce texte de *Cobra* était rendu manifeste, rien ne pourrait jaillir de l'improvisation collective.

21. Si nous pouvons prétendre avoir apporté un point de vue sur les différences (esthétiques, textuelles) entre l'interprétation et l'improvisation, nous devons toutefois conclure avec prudence, eu égard à l'évidente porosité des deux notions. L'esthétique de la *manifestation* et l'esthétique du *jaillissement*, qui pour nous spécifient ontologiquement l'interprétation et l'improvisation, se télescopent sans arrêt dans l'exécution musicale, surtout au sein des musiques contemporaines ou expérimentales. Il serait peut-être inopportun de vouloir fixer une limite inférieure ou supérieure à l'interprétation et à l'improvisation, de trancher la question de manière trop abrupte. À l'épistémologie de la « limite », nous préférons l'épistémologie de « l'interface », du « lieu d'échange ». De plus, nous l'avons dit, le problème n'est pas tant quantitatif que qualitatif : il est de nature esthétique. Ainsi, l'interprétation et l'improvisation se singularisent quant au comportement sensible prescrit par le texte musical, et quant au comportement sensible adopté par le musicien à son égard. En ce sens, interpréter et improviser ne sont pas seulement des modalités de l'art, socialement codifiées, mais aussi, chacune à leur manière, des arts de vivre.

Bibliographie :

Ayari Mondher, *L'écoute des musiques arabes improvisées : essai de psychologie cognitive de l'audition*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Bellenger Lionel, *Libérez votre créativité*, ESF éditions, 2005.

Boulez Pierre, *Jalons (pour une décennie)*, Paris, C. Bourgois, 1989.

Clauberg Johannes, *Logique ancienne et nouvelle*, Paris, Vrin, 2007, trad. par J. Lagrée et G. Coqui.

Dubois C. -G., *Le Baroque : profondeurs de l'apparence*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993.

Éco Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.

Gadamer Hans-Georg, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 2006, trad. par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio.

Genette Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

Grondin Jean, « L'art comme présentation chez Hans-Georg Gadamer. Portée et limites d'un concept. », *Études Germaniques*, n° 246, 2/2007, p. 337-349.

Grondin Jean, « Gadamer et l'expérience herméneutique du texte », dans *De l'herméneutique philosophique à l'herméneutique du texte*, Proceedings of the 13th International Conference on Hermeneutic Study and Education of Textual Configuration, K. Matsuzawa (dir.), Nagoya University, p. 53-64.

Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990.

Lagrée Jacqueline, « Sens et vérité chez Clauberg et Spinoza », *Philosophiques*, vol. 29, n° 1, 2002.

Léandre Joëlle, *À voix basse*, Entretiens avec Franck Médioni, Paris, MF, 2008.

Leibowitz René, *Le compositeur et son double, essais sur l'interprétation musicale*, Paris, Gallimard, 1986.

Manicki Anthony, « Nietzsche et la radicalisation de l'interprétation », *L'interprétation, Revue Tracés*, n° 4, automne 2003, p. 9-20.

Neuhaus Heinrich, *L'art du piano : notes d'un professeur*, Tours, Van de Velde, 1971.

Raymond (de) Jean-François, *L'improvisation. Contribution à la philosophie de l'action*, Paris, Vrin, 1980.

Ricoeur Paul, *Du Texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986.

Rousselot Mathias, *Étude sur l'improvisation musicale. Le témoin de l'instant*, Paris, L'Harmattan, 2012.

Steiner Georges, *Réelles présences. Les arts du sens*, Paris, Gallimard, 1991.

Stoianova Ivanka, *Entre détermination et aventure. Essais sur la musique de la deuxième moitié du XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Stoianova Ivanka, « Œuvre ouverte, œuvre indéterminée », *Les années 50*, éd. Du Centre Pompidou, 1988, p. 370-381.

Strickland Edward, *American Composers: Dialogues on Contemporary Music*, Indiana University Press, 1991.

Tarasti Eero, « De l'interprétation musicale », *Actes Sémiotiques*, 42, 1983, p. 5-16.

Tarasti Eero, *Sémiotique de la musique classique, Comment Mozart, Brahms et Wagner nous parlent*, Aix-en-Provence, PuP, 2016, trad. par J. -L Csinidis, Mathias Rousselot et Christine Esclapez (dir.).

Tiffon Vincent, « L'interprétation des enregistrements et l'enregistrement des interprétations : approche médiologique », *Déméter*, Université de Lille -3, déc. 2002. Disponible via <http://www.univ-lille3.fr/revues/demeter/interpretation/tiffon.pdf>.

Todorov Tzvetan, *Symbolisme et Interprétation*, Paris, Seuil, 1978.

Notes :

¹ Anthony Manicki, « Nietzsche et la radicalisation de l'interprétation », *L'interprétation*, Revue Tracés, n° 4, automne 2003, p. 9-20.

² Nous désignons par l'entendre-dire l'ensemble des moyens de compréhension (code textuel, langue, règles de lecture, normes sociales, genres artistiques, styles) prescrits (implicitement ou explicitement) par le texte.

³ *Horizontverschmelzung* gadamérienne. Voir Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 2006, trad. par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio.

⁴ Cette dialectique entre l'ouverture et la fermeture des textes est au fondement même de l'herméneutique vingtiémiste. On retrouve ce propos chez Paul Ricoeur par exemple : « [...] si la lecture est possible, c'est bien parce que le texte n'est pas fermé sur lui-même, mais ouvert sur autre chose ; lire, c'est, en toute hypothèse, enchaîner un discours nouveau au discours du texte. Cet enchaînement d'un discours à un discours dénonce, dans la constitution même du texte, une capacité originelle de reprise qui est son caractère ouvert. L'interprétation est l'aboutissement concret de cet enchaînement et de cette reprise ». Paul Ricoeur, *Du Texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986.

⁵ « Interpréter consiste toujours à mettre en équivalence deux textes : celui de l'auteur, celui de l'interprète. » Tzvetan Todorov, *Symbolisme et Interprétation*, Paris, Seuil, 1978, p. 159-160.

⁶ Raison pour laquelle, en musique, le terme interprétation peut prendre deux significations distinctes : en substance, comprendre (pour l'auditeur), et manifester (pour le musicien). C'est cette seconde acception qui nous intéresse, car plus spécifiquement musicale. Eero Tarasti s'est intéressé à la première. Selon lui, cette compréhension peut globalement se résumer à un principe de « traduction ». Voir « De l'interprétation musicale », *Actes Sémiotiques*, 42, 1983, p. 5-16.

⁷ Johannes Clauberg, *Logique ancienne et nouvelle*, Paris, Vrin, 2007, trad. par J. Lagrée et G. Coqui.

⁸ Compositeur et interprète ne sont pas les mêmes, chacun étant l'étranger psychique ou « transcendantal » de l'autre.

⁹ Georges Steiner, *Réelles présences. Les arts du sens*, Paris, Gallimard, 1991, p. 184.

¹⁰ Jean Grondin, « Gadamer et l'expérience herméneutique du texte », dans *De l'herméneutique philosophique à l'herméneutique du texte*, Proceedings of the 13th International Conference on Hermeneutic Study and Education of Textual Configuration, K. Matsuzawa (dir.), Nagoya University, p. 56.

¹¹ Ibid., p. 57.

¹² Voir à ce propos Jean Grondin, « L'art comme présentation chez Hans-Georg Gadamer. Portée et limites d'un concept », *Études Germaniques*, 2, n° 246, 2007, p. 337-349.

¹³ Pierre Boulez, *Jalons (pour une décennie)*, Paris, C. Bourgois, 1989, p. 37.

¹⁴ Cette démarche est d'ailleurs souvent couplée à une analyse musicologique ou scientifique. Par exemple, les travaux de Bernard Vecchione sur les significations cachées du motet *Ave Regina Cœlorum* de Marchetto da Padova, peuvent tout à fait être éclairants sur la manière de jouer (interpréter) l'œuvre. Bernard Vecchione, « Poétique du motet médiéval de dédicace : nouvelles considérations sur *L'ave regina coelorum* de Marchetto da Padova », Quatrième Symposium sur les Sciences du langage musical, « Il Nuovo in musica e in musicologia : estetica e Tecnologie Linguaggi », Université de Trente, janvier 2008.

¹⁵ *L'art du piano : notes d'un professeur*, Tours, Van de Velde, 1971, p. 219.

¹⁶ Hans-Georg Gadamer, op. cit., p. 318.

¹⁷ Ici, nous pourrions débattre du statut paradoxal de l'oralité : peut-on considérer la transmission orale comme une textualité ? Comme de nombreuses dualités, l'oral et l'écrit fondent une dialectique : l'oral est de l'écrit en puissance, et l'écrit est de l'oral en actes. Mais au-delà de cet aspect formel ou logique, il faut remarquer que l'oralité engage une mémoire collective, mémoire que l'on peut concevoir sans peine comme une écriture. Lorsqu'Hyppolite Fortoul mène son enquête (1852-1876) avec des notables de province, il transcrit sur papier des chansons populaires non écrites sur papier, mais mémorisées au sein d'un savoir collectif qui fait office d'écriture. Ainsi conçue, cette mémoire collective avoisine la notion générale de texte.

¹⁸ C'est d'ailleurs ainsi que Paul Ricoeur entame sa définition du texte. « Appelons texte tout discours fixé par l'écriture. Selon cette définition, la fixation par l'écriture est constitutive du texte lui-même. » Paul Ricoeur, op. cit., p. 137-138. Voir aussi « Qu'est-ce qu'un texte? Expliquer et comprendre », dans *Hermeneutik und Dialektik*, R. Bubner (dir.), Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1970, p. 181-200.

¹⁹ Voir à ce propos : Vincent Tiffon, « L'interprétation des enregistrements et l'enregistrement des interprétations : approche médiologique », *Déméter*, Université de Lille-3, déc. 2002, p. 6 sq. Disponible via <http://www.univ-lille3.fr/revues/demeter/interpretation/tiffon.pdf>.

²⁰ Composition longtemps attribuée à Charlie Parker.

²¹ Vincent Tiffon, op. cit., p. 6.

²² Jacques Siron, *La partition intérieure*, Paris, Outre Mesure, coll. Théories, 1992.

²³ Glossaire : *Ich-Ton*, *Me-Tone*: concept emprunté à la biologie de Jakob v. Uexküll, désignant le filtre par lequel un organisme accepte ou rejette les signes de son environnement. Il s'agit d'une métaphore référant à la « partition intérieure » d'un organisme [...]. [E] n musique, chaque compositeur et interprète possède son propre « Me-Tone » déterminant son propre style. Eero Tarasti, *Sémiotique de la musique classique, Comment Mozart, Brahms et Wagner nous parlent*, Aix-en-Provence, PuP, 2016, trad. par J. -L. Csinidis, Mathias Rousselot et Christine Esclapez (dir.).

²⁴ « Les idées propres à l'interprète participent toujours, elles aussi et dès le début, au réveil du sens du texte », nous dit Gadamer (op. cit., p. 410).

²⁵ Mémoire psychique tant que physique. Dans la *Naissance de la Tragédie*, Nietzsche avait déjà émis l'hypothèse d'une « mémoire » corporelle, débordant les organes psychiques de la mémoire. Bien sûr, cela ne saurait pleinement se justifier d'un point de vue physiologique ; il s'agit d'une métaphore. Chez l'improvisateur notamment, le jeu sur l'instrument est mémorisé, ancré dans le corps musicien. Le texte musicien, le *Ich-Ton* « altère » le corps musicien. Voir aussi Bernard Sève, *L'altération musicale, ou ce que la musique apprend au philosophe*, Paris, Seuil, 2002.

²⁶ Dans notre article, la notion esthétique d'œuvre – très problématique – est mise en retrait au profit de la notion herméneutique de texte. L'œuvre est traditionnellement conçue comme le produit de l'activité artistique, l'objet culturel ou le « produit fini ». Elle est plus intuitivement de l'ordre du déjà-manifesté ou du déjà-fait. Mais l'art musical du xx^e siècle (l'œuvre ouverte, la musique aléatoire de Cage, l'improvisation libre) a montré les limites de cette conception. De ce fait, la notion d'œuvre s'éparpille de nos jours entre deux ordres assez peu perméables : celui du fait (ou du déjà-fait) et celui du faire – plus contemporain. De ce fait, et voulant nous focaliser sur l'exécution musicale (le faire artistique), nous avons préféré éviter la notion générale d'œuvre – assez imprécise selon nous.

²⁷ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 30.

²⁸ Cf. Ivanka Stoïanova, *Entre détermination et aventure. Essais sur la musique de la deuxième moitié du XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 23 sq. Voir aussi « Œuvre ouverte, œuvre indéterminée », dans *Les années 50*, éd. du Centre Pompidou, 1988, p. 370-381.

²⁹ C. -G. Dubois, *Le Baroque : profondeurs de l'apparence*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993, p. 28.

³⁰ Éco, op. cit., p. 15.

³¹ C'est d'ailleurs une des raisons qui poussèrent C. Cardew à se désintéresser de cette pratique.

³² cf. le lexique de Lionel Bellenger, *Libérez votre créativité*, ESF éditions, 2005.

³³ Jean-François de Raymond, *L'improvisation. Contribution à la philosophie de l'action*, Paris, Vrin, 1980, p. 94.

³⁴ Y compris en improvisation libre, où les musiciens répètent bien souvent les mêmes tournures et les mêmes modes de jeu.

³⁵ Recomposer revient à improviser à l'intérieur d'une œuvre déjà (implicitement ou non) écrite. En improvisation, la recomposition favorise l'habitude au détriment du jaillissement. Voir à ce propos Mathias Rousselot, *Étude sur l'improvisation musicale. Le témoin de l'instant*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 80.

³⁶ Mondher Ayari, *L'écoute des musiques arabes improvisées : essai de psychologie cognitive de l'audition*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 100.

³⁷ Joëlle Léandre, *À voix basse, Entretiens avec Franck Médioni*, Paris, MF, 2008.

³⁸ Mathias Rousselot, op. cit., p. 87 sq.

³⁹ Ibid., p. 56-57.

⁴⁰ Par exemple, une carte où est inscrit un « S » signifiant « substitute » (remplaçant) : « ceux qui jouent doivent s'arrêter ; ceux qui ne jouent pas doivent se mettre à jouer ». Nous traduisons. Zorn John, *Cobra*, 1984. Partition jamais éditée, mais circulant sur Internet. Par exemple : <http://hermes.neocities.org/zorn-cobra-score.pdf>

⁴¹ Edward Strickland, *American Composers: Dialogues on Contemporary Music*, Indiana University Press, 1991, p. 126.