

Alain Savouret

***Introduction à
un solfège de l'audible***

***l'improvisation libre
comme outil pratique***

2010

Symétrie

30 rue Jean-Baptiste Say
69001 Lyon, France
contact@symetrie.com
www.symetrie.com

ISBN 978-2-914373-73-9

dépôt légal : décembre 2010
© Symétrie, 2010

Crédits

illustration de couverture : Immeuble d'habitation dans une ville volante, par l'architecte russe Guergui Krontikov, 1928 © Selva/Leemage

conception et réalisation : Symétrie

impression et façonnage : Présence Graphique, 2 rue de la Pinsonnière, 37260 Monts
numéro d'imprimeur 121037431

Notre champ d'action, c'est *l'infiniment moyen*, superbement placé au centre des infinis cités (même s'il semble abscons d'imaginer qu'il ne puisse y avoir d'interactions entre les trois infinis, quel qu'en soit le niveau de conscience). Il y a à s'interroger sur la nature d'infinitude à prendre en compte, sur l'ampleur du « moyen » concerné dans cet infini-là : l'infiniment moyen pourrait se dire aussi, tout simplement, *l'infiniment humain*.

Donc, il ne s'est pas « rien passé » ; et ce passage d'un siècle à l'autre doit ressembler à un passage de témoin dans une course de relais ; il y a des témoignages à ne pas laisser tomber en route. On sait que la valeur chronométrique d'un relais, en athlétisme, tient tout autant à la qualité des passages du témoin d'un sprinter à l'autre qu'à la valeur chronométrique individuelle des sprinters engagés dans ce grand geste collectif ; il y a peut-être à tirer quelques modestes et encourageantes leçons pour nos passations de témoignages, des plus « cultivés » aux plus « ordinaires ».

N'aurions-nous pas tendance, dans nos usages sociaux « modernes », à vouloir « créer de l'original » (pléonasme volontaire) quel qu'en soit le coût, plutôt que régénérer ce qui semblait une avancée dans le domaine qui nous occupe, quitte à la remettre en cause, effrontément et radicalement s'il le fallait ? L'écobuage est un bel exemple de passage de témoin malgré les quelques dégâts collatéraux qu'il génère inévitablement : on brûle pour que, à cet endroit-là, « ça » repousse mieux ; on ne va pas gâcher de l'espace supplémentaire en allant planter à côté. Épargner de l'espace, c'est peut-être épargner du temps. À l'appropriation forcenée de nouvelles (ou prétendues) étendues, en totale perte de mémoire, préférons le creusement « durable », la recherche de la profondeur ; sorte de réflexe écologique peut-être. L'expérience rapportée dans ce manuel nous porte à croire que c'est bien la mémoire, dans sa confondante complexité, qui autorise la célébration des noces de l'espace et du temps.

Ainsi, les seules réelles avancées solfégiques au xx^e siècle ont été celles que les musiques électroacoustiques, par leur nature étrangère au tempérament et à la mesure, furent obligées d'« inventer » ; le solfège du domaine acoustique trop inféodé à l'écriture et au code dominant n'a pas fondamentalement suivi, même si les compositions instrumentales « contemporaines » les appelèrent, les « obligèrent » de leur côté. Dans la formation des jeunes musiciens d'aujourd'hui, (quel que soit le projet

musical), il y a bien à intégrer tout ce qui relève de l'audible et, au-delà, tout ce qui est provocateur de la sensorialité.

Proposons l'improvisation libre comme un des outils de cette formation complémentaire de l'oreille, sorte de lieu de rencontre bien famé entre des techniques instrumentales élargies, libérées de la portée à cinq lignes, et les acquis de l'audibilité des choses du sonore que les techniques électroacoustiques ont propulsés.

La rémanence auditive, pour apprendre à jouer du silence

Les premiers mois révèlent toujours quelques bavards inconditionnels une fois les premières résistances tombées... et dire qu'ils « jouent trop » n'a qu'une signification quantitative qui ne donne pas de solution : ce n'est pas une musique qui « se mesure », a-t-on dit !

Là encore le contournement du problème est souhaitable : ne pas avoir peur du vide ? dire que le cèdement individuel n'est pas à vivre comme un arrêt, un décrochage du fil du temps ? Tout cela est vrai mais pratiquement négatif... et « pratiquement » ce qu'il faut, c'est savoir « jouer du silence » comme disent les improvisateurs au long cours... pas le temps d'avoir peur, il faut être très actif dans le jeu du **silence**, cela mobilise autant d'énergie que de jouer du son, car dans la tête cela continue, d'une certaine façon, de faire beaucoup de bruit.

Saisissons l'occasion d'évoquer la **rémanence auditive** et de faire quelques exercices pour approcher le sujet. À l'égal des yeux qui, fermés rapidement, laissent persister et vivre brièvement la dernière image captée, un événement sonore pertinent laisse des traces dans notre entendement, comme une sorte de résonance mentale, non acoustique, mais qui est souvent négligée, par précipitation... une cause (instrumentale) n'a pas qu'un effet (sur notre perception), elle a aussi des conséquences. Au plus bavard du jour je propose d'inventer un premier bref motif et de n'en rejouer un autre qu'après avoir laissé le premier « se rejouer » tout seul dans sa mémoire et surtout d'y être attentif. Le résultat est vite atteint, on ressent un meilleur confort du débit, anti-logorrhée, avec en prime l'évitement d'un éventuel décrochage du fil du temps, d'un « blanc » : le silence est « comme joué », car le contact est gardé avec ce qui « vient d'être »... *la discontinuité n'est qu'acoustique, pas discursive.*

Autour de la rémanence, autour de ces « poids de silence », on peut aller plus loin avec la variante suivante : il s'agira d'apprécier la teneur en énergie d'un motif ou d'un événement de plus gros calibre en sentant le juste instant où l'on peut le réitérer, le plus semblable possible, d'une part sans que cela semble « trop tôt » (éviter la redondance), d'autre part sans que cela soit « trop tard » (le silence serait devenu un blanc).

L'expérience réfléchie

Quelques principes et postulats
faisant office de fondations

Remarque préliminaire : ce second chapitre est à prendre comme une toile de fond réflexive en attente de reliefs. Chacun des paragraphes doit être considéré comme une sorte de tête de chapitre « introductive », chapitres qui restent donc à compléter, développer, contredire, nourrir... le moment venu et par ceux qui en auraient l'appétence.

Un « solfège de l'audible » pour l'apprentissage d'une « musique parlée » (les principes)

L'auralité

Proposer une approche solfégique du domaine de l'audible, c'est s'inscrire dans le cadre d'une réflexion générale sur l'auralité, démarche plaçant l'oreille (lat. : *auris*) au centre de tout acte ou réflexion concernant *l'entendre* et *le faire* dans ce domaine. Par « oreille » nous signifions l'entendement tout entier (au-delà de l'organe seul cela va de soi) dans une approche phénoménologique élémentaire du sonore ; du sonore, mais pas seulement... il serait erroné de penser que l'auralité questionnée ne se rapporte qu'à ce qui touche « l'oreille » ; c'est l'ensemble de notre sensorialité, notre corps tout entier, qui est mis en branle dès qu'il y a perception du sonore. L'auralité est, dans la démarche, la porte d'entrée privilégiée de tout notre être sensible : aussi, à terme, un « solfège de l'audible » le plus général qui soit ne devra pas négliger les autres partenaires sensoriels.

L'auralité pure, en tant qu'appui d'une démarche, ce pourrait être, à un niveau ultime, excessif, tenter de saisir/comprendre le monde, et d'y agir, en ne se fiant qu'à ses oreilles : se bâtir une cécité fertilisante qui rendrait l'œil subalterne, la vision négligeable ou improductive. Ce serait affaiblir

L'improvisation libre s'inscrit dans le temps, pas dans une durée déterminée

L'improvisation libre est un Moment de musique et certainement pas un Morceau de musique tel qu'on l'évoque couramment pendant une leçon à l'ancienne (après les gammes, les études : « le » morceau...). Un Morceau de musique, c'est un fragment de temps, un cadrage temporel, une durée donc, où début et fin sont assignés, ainsi que la façon d'aller de l'un à l'autre (le milieu).

Un Morceau de musique « s'impose », « en impose », au flux temporel : pour notre perception, il l'asservit dans la plus ou moins grande rigueur de sa durabilité prédéterminée par la partition. Qu'il soit joué ici ou là, le Morceau de musique durera peu ou prou ce qu'il est prévu qu'il dure, avec une résistance (une dureté) logique : ne résiste et ne dure que ce qui est dur...

Un morceau, ça se détache, ça se déplace, dans le temps, dans l'espace ; bien emballé dans sa partition un Morceau de musique ne craint pas le voyage comme un moment de libre improvisation. Un moment ne se transporte pas, il est plus fragile, plus insaisissable, parce qu'il est lui-même « mouvement », à l'air libre, ouvert à tout vent : n'oublions pas que « *momentum* » est une contraction de « *movimentum* »... on n'échappe pas facilement à ses racines !

L'improvisation libre cherche plutôt, dans son moment, à épouser le « flux temporel » : elle doit être présentée comme une invitation pour les musiciens à participer « momentanément » à ce flux temporel, s'y fondre souplement, à l'heure et au jour concernés mais sans mode d'emploi ou conduite prédéterminée de ce temps à vivre. L'improvisation libre est toujours l'espoir d'un dialogue avec le fil du temps et son incontournable « irréversibilité » : elle cherche à s'en jouer mais pas à la masquer ni à s'y substituer ou à s'y opposer impérativement comme peut le provoquer en toute orthodoxie par exemple la reprise, le *da capo* ou tout autre retour à la case départ dans un Morceau de musique écrite.

Fiches pédagogiques

Petit résumé didactique pour le tuteur

ou comment gérer en douze points la pratique rigoureuse d'une théorie mouvante

Les savoirs (la part théorique du « solfège de l'audible ») reposent sur l'hypothèse de la triple écoute ainsi que sur une terminologie élémentaire, un lexique provisoire de mots à moudre (voir p. 106). Affirmons comme spécifique la qualité de « conjugabilité » de ces savoirs (la dimension « infinitive » de ce solfège) ; ils sont hypothétiques et provisoires.

1. Toute formation fondamentale de l'oreille s'inscrivant dans le domaine de l'audible est, dans sa finalité, une expérience individuelle : très vite, l'expérience prouve que chaque musicien possède intrinsèquement une nature d'écoute qui lui est propre et que la formation doit lui faire « découvrir ». L'hypothèse de la triple écoute n'est qu'une grille générale et initiale proposée pour faciliter la « posture analytique » du tuteur (et des apprentis « avancés ») face aux énergies sonores, référencées ou non, qu'une improvisation libre génère, « libère ».

2. Ne pas oublier que le xx^e siècle nous apprend que le réel est « mobile » par essence : le temps modifie l'espace... et réciproquement ; par contre, l'écriture est l'affirmation d'une main mise de l'espace sur le temps. Ainsi, dans un projet de lexique, « fixer » des termes dans des cadres (trop) intelligibles pour faciliter la posture analytique serait antinomique d'une démarche pédagogique inductive plaçant la pratique (la réalité de l'improvisation « en train d'être ») comme prioritaire : à la théorie d'être mouvante et de s'adapter autant que faire se peut.

Dans toute démarche en appui sur « l'auralité », on ne peut donc que rester vigilant vis-à-vis de « l'écriture » et de « l'édition » (lat. : *edicere*) qui inclinent à « statuer par avance sur les choses » : c'est une façon d'arrêter le mouvement, la mobilité théorique, conjugable, que l'on suggère.