



Activité créatrice “ transformationnelle ” - Théorie et pratique.

Bernard Bel, Andréine Bel

► To cite this version:

Bernard Bel, Andréine Bel. Activité créatrice “ transformationnelle ” - Théorie et pratique.. Musique et Assistance Informatique. Le Fait musical - Sciences, technologies, pratiques., Oct 1990, Marseille, France. hal-00387598

HAL Id: hal-00387598

<https://hal.science/hal-00387598>

Submitted on 25 May 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Activité créatrice “transformationnelle” : Théorie et pratique¹

Andréine² & Bernard³ BEL

Résumé :

Une théorie de l'œuvre selon les philosophes cachemiriens, et les techniques d'improvisation et de composition dans la musique classique savante du nord de l'Inde, présentent sous un jour différent le rôle de la mémoire et des processus cognitifs dans la création artistique, incitant à relativiser certaines positions vis à vis de la théorie de la composition. Cette étude se situe au niveau du débat cherchant à différencier “créativité” et “innovation”.

Abstract :

A theory of artistic creation by Kashmiri philosophers, and improvisatory composition techniques in North Indian classical (art) music shed light from a different angle on the role of memory and cognitive processes in artistic creation, thereby calling for a relativization of some statements regarding composition theory. This study addresses the debate about a discrepancy between “creativity” and “innovation”.

Mots clés :

Phénoménologie, esthétique, improvisation, composition musicale et chorégraphique, art poétique, raga, qaida.

Nous pensons que les travaux sur d'autres systèmes musicaux (chorégraphiques,...) peuvent (et doivent) être confrontés aux modèles théoriques issus de leur culture d'origine. Une telle articulation n'est pas évidente, pour de multiples raisons. Elle nécessite à la fois un travail considérable sur des données brutes, visant à élaborer des

¹ Exposé présenté avec démonstration le 29 septembre 1990 dans le cadre d'un séminaire de l'*International Council for Traditional Music* (ICTM) organisé par ISTAR en relation avec le Colloque MAI 90.

² Atelier de Recherche Rythmique et Chorégraphique, ISTAR France (*International Society for Traditional Arts Research*), Borély Plage, 20-B av. J. Vidal, 13008 Marseille.
Tél. (033) 91 25 28 63

³ GRTC (Groupe Représentation et Traitement des Connaissances), Centre National de la Recherche Scientifique, 31 ch. J. Aiguier, 13402 Marseille Cedex 9.
Tél. (033) 91 22 42 56 E-mail : bel@frmop11.bitnet
ISTAR France, Borély Plage, 20-B av. J. Vidal, 13008 Marseille.
CRSM (Centre de Recherches en Sciences de la Musique), Université de Provence.
MIM (Laboratoire Musique et Informatique de Marseille).

modèles de perception et d'intégration des "objets" musicaux/chorégraphiques/..., mais encore une étude approfondie des théories de l'œuvre — tout cela dans l'espoir incertain de déboucher sur une formalisation pertinente (et utile) du fait artistique dans sa totalité.

Dans une précédente communication⁴, B. Bel a présenté le concept de *rāga* dans son évolution historique, insistant sur le décalage entre les pratiques musicales, les théories musicologiques, et le discours des musiciens. L'article de Rao & Biswas, dans ce volume, fait état de travaux utilisant les mêmes méthodes expérimentales⁵ dans le but de corrélérer un ensemble d'observations sur les "formes mélodiques" avec certaines données esthétiques.

Dans d'autres communications de ce volume, Laske, Smoliar, Vecchione et Roozendaal s'intéressent à l'instauration de l'œuvre musicale d'un point de vue phénoménologique. Il est difficile au premier abord de faire le lien entre leur démarche, qui vise à rechercher une cohérence dans l'acte compositionnel, et celle des analystes qui s'intéressent à une masse de données figées (un résultat visible de l'acte compositionnel). La difficulté vient en partie de ce que les travaux d'analyse des musiques extra-européennes ne bénéficient que depuis courte date de techniques de transcription automatique (à partir du son) sans être parvenus à un stade avancé de la représentation des connaissances. Il n'en reste pas moins qu'une réflexion philosophique de haut niveau sur le processus de création artistique a vu le jour depuis longue date en dehors de la culture occidentale.⁶ Nous présentons ici la théorie de l'instauration de l'œuvre proposée par les philosophes de l'art du Cachemire au 10^e siècle.⁷ Ce choix nous paraît d'actualité puisque la théorie cachemirienne s'intéresse à la notion de "transformation créatrice"⁸, au rôle de la mémoire ou encore, en d'autres termes, au débat qui oppose les tenants du "symbolique" à ceux du "sous-symbolique"⁹, toutes questions qui sont débattues aujourd'hui par les chercheurs en Intelligence artificielle et musique.

La théorie de l'activité créatrice transformationnelle ne présente pas qu'un intérêt théorique. Elle met aussi en évidence, sous un éclairage inhabituel, une certaine confusion entre "création" et "innovation" qui conditionne largement la vie artistique en Occident, particulièrement lorsqu'il est question d'environnements de tâches et d'assistance informatique.

Il serait utile, pour bien situer cet exposé dans son contexte culturel, de présenter préalablement le concept de "tradition" tel qu'on le comprend ailleurs qu'en Occident. Une caractéristique des musiques (danses,...) savantes traditionnelles est la possession d'un savoir "métamusical" (métachorégraphique,...) capable de transformer le répertoire et la technique, évolution que l'on peut interpréter à la fois comme un réajustement de la pratique artistique à son contexte social et comme une reconstruction mythique.¹⁰ De

⁴ Bel 1988.

⁵ L'*Analysateur de Mouvement Mélodique* construit par B. Bel (projet ISTAR-NCPA).

⁶ Nous ne doutons pas que l'on puisse trouver des travaux de philosophie de l'art aussi avancés en Chine, au Japon, et dans d'autres grandes civilisations.

⁷ mais peu connue aujourd'hui, sous cette forme, des praticiens de la musique et de la danse en Inde.

⁸ Voir l'article de Blevis et al. dans ce volume.

⁹ Voir les articles de Leman et Lischka dans ce volume.

¹⁰ Voir à ce sujet Schechner 1983.

manière schématique, une tradition savante est donc plus un “cheminement” qu’un ensemble figé d’objets culturels.¹¹

Une fois exposées les prémisses d’une théorie de l’activité créatrice transformationnelle, deux formes typiques de composition/improvisation musicale seront présentées sous l’angle de cette théorie : le *rāga* (un type de composition mélodique) et le *qā’ida* (un type de composition rythmique).

1. Théorie de l’instauration de l’œuvre : le point de vue des philosophes cachemiriens

L’étude de l’activité créatrice en Inde présente un intérêt particulier, à la fois parce que les théories de l’instauration de l’œuvre ont été élaborées dans un contexte de décroisement des arts — musique, danse, poésie, art dramatique et architecture —, mais aussi parce qu’elles accordent une importance particulière à la réception de l’œuvre écrite¹² ou improvisationnelle.

Une des plus anciennes approches phénoménologiques de la création (musicale, chorégraphique, poétique, architecturale et dramatique) est attribuée à Bharata, l’auteur présumé du *Natyashastra* (avant le quatrième siècle de notre ère¹³). La danse occupe une position intéressante du fait de son aspect tripartite : danse pure (*nritta*), danse d’expression poétique (*nritya*) et danse d’expression dramatique (*nāṭya*). Qualifiée de “poésie visuelle” (*dr̥ṣya kāvita*), la danse se situe donc dans un domaine charnière entre la musique, la poésie et l’art dramatique.

Nous pensons que, même dans ses formes contemporaines, la danse indienne a préservé certains aspects de cette fonction poétique qui ont été plus ou moins occultés dans la musique classique. Dans tous les styles de danse connus aujourd’hui, on maintient en effet une distinction entre trois niveaux de communication du sens : littéral (*abhidhā*), métaphorique (ou métonymique, *lakṣanā*) et suggestif (*vyañjanā*¹⁴). C’est seulement au niveau de la technique gestuelle que l’on observe une divergence entre les styles : ceux qui font appel à un langage codifié très précis (les *mudrās* ou *hasthas*, gestes des mains) mettent plus l’accent sur une forme d’expression qualifiée d’**interprétative**¹⁵. D’autres qui, comme le *kathak* et le *manipuri*, attachent moins d’importance au code gestuel, exigent par contre une grande maîtrise de l’expression **évocative**¹⁶ — basée sur la suggestion, sur laquelle nous allons donner plus de précisions.

¹¹ Une autre confusion tient à l’amalgame entre traditions savantes et folklore. L’assimilation de toute activité traditionnelle au folklore est une pratique très répandue en France, qui revient à marginaliser toute influence culturelle de l’extérieur et plus particulièrement du “Sud”. De manière significative dans le milieu de la danse, les danses du Sud et de l’Orient côtoient le folklore européen dans la catégorie “caractère”, celles originaires d’Amérique (*modern*, *jazz*, *aerobic*) bénéficient de statuts particuliers, et le *butō* japonais se voit simplement refuser le statut de “danse”!

¹² L’écriture n’est pas caractéristique de la littérature en Inde. La poésie ourdou, par exemple, telle qu’on la pratique encore aujourd’hui dans les cercles poétiques, laisse une grande part à l’improvisation.

¹³ La date de cet ouvrage est très incertaine.

¹⁴ Ce dernier niveau a été proposé par Anandavardhana (voir infra).

¹⁵ cf. Jivan Pani : cours théorique de l’école Kathak Kendra, New Delhi.

¹⁶ voir note précédente.

L'évocation, la suggestion, sont au cœur de l'activité poétique, chorégraphique et musicale en Inde, mais ces notions n'ont été rendues explicites que postérieurement au *Natyashastra* : Bharata s'est contenté en effet de stipuler une corrélation explicite entre les *rasas* (archétypes d'émotions, vus sous l'angle de l'art dramatique) et les éléments constitutifs du discours musical.¹⁷ Ce discours est très éloigné de celui que l'on entend aujourd'hui.¹⁸

L'émergence d'une théorie de l'instauration de l'œuvre s'est faite dans le contexte d'une pensée philosophique complexe (le shivaïsme cachemirien) au confluent d'importants courants philosophiques et religieux comme le tantrisme.¹⁹ Les écrits les plus importants, en ce qui concerne l'art poétique, se situent dans la période du 9^e au 12^e siècle, avec un point culminant sur l'œuvre d'Abhinavagupta (début du 11^e siècle) :²⁰

La pensée critique de cette époque se déroulait dans un climat de discussions philosophiques sur les problèmes les plus vastes, ce qui lui vaut une profondeur, une permanence, et une universalité très précieuses à mes yeux, quoi qu'en disent les historiens trop fascinés par le criticisme impressionniste du XIX^e siècle occidental. Pour eux, la pensée critique indienne se perd dans les généralités abstraites, au point d'en oublier les phénomènes qu'elle examine. Et qui pis est, lorsqu'elle y regarde de plus près, elle s'attache trop à la forme, au point d'en oublier le contenu. Or c'est précisément ce qui a fait l'intérêt de cette pensée critique à mes yeux.²¹

Le concept de création, dans ce courant philosophique, est à première lecture proche de ce qu'on désigne par composition "à partir d'exemples"²² ou "transformationnelle"²³ :

L'artiste, qu'il soit poète, peintre, sculpteur, architecte ou musicien, s'inscrit dans une tradition à l'intérieur de laquelle il invente ; il demeure l'héritier d'un ensemble de formes, de créations antérieures constituant les "données" qui guident et modèlent ses propres initiatives. En d'autres termes, transformer est manifestement une démarche inséparable de toute création artistique.²⁴

L'invention est présentée comme

la faculté de faire du neuf avec du vieux, autrement dit de reprendre un thème traditionnel ancien, motif, image ou cliché, en lui conférant une verdeur nouvelle, en l'exprimant d'une manière plus nuancée et plus riche.²⁵

Remarquons qu'ici l'idée de transformation semble évoquer autre chose qu'un agencement inédit de formes anciennes. C'est ici que se situe le clivage entre **création** et **innovation**. L'idée semble s'être imposée chez les praticiens de l'art, en Occident, qu'une œuvre créatrice devrait être avant tout "innovatrice". Ce qui conduit, particulièrement dans un environnement de composition assisté par ordinateur, à rechercher de "nouvelles propositions" qui ne sont autres que des arrangements²⁶ de symboles sur un alphabet plus ou moins arbitraire. Cet alphabet peut être défini a priori

¹⁷ Voir l'article de Rao & Biswas dans ce volume.

¹⁸ cf. Bel 1988.

¹⁹ cf. Bruguière 1986.

²⁰ Nous tenons à remercier M. le Professeur Jean Naudou (Université de Provence) pour les nombreuses informations fournies à ce sujet, que nous n'avons pu présenter que de manière très schématique et fragmentaire dans cette communication.

²¹ Lath 1984, p. 47-8.

²² Voir article de Laske dans ce volume.

²³ Voir article de Roozendaal dans ce volume.

²⁴ *op. cit.* p. 46

²⁵ *op. cit.* p. 50

²⁶ chaînes, listes, ensembles, arbres Prolog, clauses, structures polymétriques, etc.

(par exemple des notes, des phrases, des mouvements, positions ou déplacements, ou encore des paramètres musicaux/kinésiques de plus haut niveau²⁷) ; ou a posteriori, dans l’interprétation de propositions abstraites.

Sans nier ni sous-estimer le rôle que peut jouer cette recherche d’innovation dans le “raisonnement créateur”²⁸, nous formulerons deux objections :

1. Toute création basée sur une combinatoire présuppose l’existence d’un ensemble fini de “primitives” musicales, chorégraphiques, etc., qui constitue un alphabet symbolique. Elle suppose donc qu’à un certain niveau les phénomènes peuvent être segmentés, discrétisés en unités signifiantes. Cette hypothèse nous paraît difficile à soutenir dans certains “langages” chorégraphiques ou musicaux : comment décrire de la sorte le continuum mélodique du *rāga*, ou encore l’évolution de masses sonores en musique électroacoustique ?²⁹
2. Considérons des cas où l’innovation est quasi inexistante, par exemple la trentième représentation d’une pièce de théâtre. N’est-il pas vrai que, lorsqu’on entend un interprète de talent, on a l’impression qu’il “crée” son rôle chaque soir ? Encore plus troublant : lorsqu’on revoit un film exceptionnel, on éprouve souvent l’impression d’une **création seconde**.

Pourquoi donc — si l’on veut envisager la notion de “création” dans sa signification anthropologique globale — devrait-on laisser de côté ces expériences de création seconde ? En confondant création et innovation, ne nous réfugions-nous pas inconsciemment dans une attitude pseudo-scientifique ? Simplement parce que le concept d’innovation peut être “objectivé” (par des recherches d’antériorité) voire “mesuré” (comme une quantité d’information...) ?

Nous proposons donc de renverser le processus, en supposant que l’acte créateur peut ne pas être innovateur ; ou encore qu’entre un thème répété et un thème nouveau la différence tient seulement à la complexité d’une opération combinatoire sur des données qui, elles, appartiennent toujours à un ensemble fini de primitives. Cette complexité **perçue** est en grande partie le résultat d’une **interprétation** liée au contexte culturel.

Remarquons enfin, à propos du film vu et revu, que la “création seconde” que nous avons évoquée fait partie du processus de **réception** de l’œuvre. En d’autres termes, nous refusons d’isoler un aspect de l’activité créatrice qui concernerait seulement la “fabrication” de l’œuvre, en d’autres termes de séparer les niveaux poétique et esthétique.³⁰ Nous allons voir en effet que cette conception plus globale de l’acte créateur a conduit les philosophes de l’art, en Inde, à la notion de “parachèvement de l’œuvre” lors de sa réception et de son institutionnalisation³¹.

²⁷ Voir Brightman 1989 en ce qui concerne la création chorégraphique.

²⁸ Voir la communication de B. Vecchione sur la méthodologie de la composition, dans ce volume.

²⁹ Voir la communication de Borin et al. dans ce volume. La discrétisation d’un modèle physique régi par des équations différentielles ne peut se faire qu’à un niveau infinitésimal qui n’a rien à voir avec celui des unités signifiantes.

³⁰ Voir la communication de B. Vecchione sur la méthodologie de la composition, dans ce volume.

³¹ Par “institutionnalisation” nous faisons allusion au contexte social du spectacle traditionnel, où danseurs et musiciens dialoguent avec un public sélectionné de connaisseurs. Neuman (1980, p. 203-ff) aborde ce sujet sous l’angle d’une *écologie de la musique*.

Par quelles opérations est-il possible d'enrichir un thème ancien ? Dans quelle mesure cet enrichissement peut-il être qualifié d'innovateur ? Parlant de la création poétique, Anandavardhana et son disciple Rajasekhara (vers le 9^e siècle) répondent qu'il existe une fonction particulière capable de "transfigurer" le modèle. Cette fonction est appelée *dhvani*, pouvoir suggestif du mot (respectivement, du geste, de l'objet musical, de la forme, etc.) :

Anandavardhana soutient pour sa part que les mots ont un pouvoir expressif, émotif, qui ne rentre pas dans le cadre d'une théorie sémantique qui ne retient que les aspects dénotatifs du langage [...] Les mots, pour lui, ne se contentent pas de dépeindre, ils évoquent.³²

Ce pouvoir suggestif est distinct de ce que les sémanticiens indiens appellent *śakti*, le "pouvoir" ou relation primaire entre le mot et l'objet désigné,³³ ou encore d'un mécanisme sémantique de désambiguation par inférence logique ou association d'idées :³⁴

Une phrase étant composée de mots (*pada*), la cognition verbale qui en résulte appréhende les "objets" de ces mots en tant que reliés (*anvita*). Elle ne peut avoir lieu qu'après qu'ont été présentés à la mémoire ces objets-de-mots (*padārtha*). Cette présentation (*upasthiti*) se fait grâce à la trace laissée par une connaissance antérieure d'une relation (*sambandha*) entre le mot et son objet, en vertu du principe de l'éléphant et du cornac (*hastin* et *hastipaka*) : c'est parce que j'ai appréhendé et engrammé la relation entre l'éléphant et le cornac que la vue du second réveille en moi le souvenir du premier.³⁵

C'est précisément parce que le *dhvani* n'est pas un processus de cognition verbale qu'il est intéressant d'étudier la pertinence de ce concept dans les formes de communication non-verbales comme la musique ou la danse "pure".

La notion de *dhvani* n'est pas exclusivement indienne. On la rencontre dans de nombreuses formes de communication³⁶ contemporaines en Occident, et elle occupe une place importante dans les écrits de Valéry comme dans ceux de Mallarmé :

C'est également par cette idée de "suggestivité" ou de résonance que Mallarmé définit la poésie comme : "l'art de peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit [...] le vers ne doit donc pas, là, se composer de mots, mais d'intentions et toutes paroles s'effacer devant les sensations" ([...]).³⁷

Anandavardhana défend le concept de *dhvani* avec une certaine intransigeance contre ses prédécesseurs, qui n'ont fait, selon lui, qu'interpréter de manière erronée, en la formalisant à outrance, la théorie de Bharata :

Vous analysez et analysez encore, [...] Mais je vous dis que l'essence de la poésie déjoue toutes les analyses telles que vous les concevez. [...] Vous n'avez fait que disséquer le corps de la poésie et négligé de voir son âme ([...])³⁸

³² *op. cit.* p. 49

³³ Sur l'aspect "pouvoir" du mot, voir Padoux 1980, p. 48-51. Sur l'aspect "relation", voir Gerschheimer 1987.

³⁴ Lath 1984, p. 49. Il s'agit bien d'un mécanisme : des modèles computationnels de cette désambiguation font l'objet de travaux en IA aujourd'hui.

³⁵ Gerschheimer 1987, p. 114

³⁶ y compris dans certaines images publicitaires...

³⁷ Bruguère 1986, p. 158

³⁸ *op. cit.* p. 154-5

Jusqu’ici le concept de *dhvani* reste intuitif — une entité métaphysique à peine plus tangible que “l’inspiration divine”... La psychanalyse, en Occident, nous a bien fourni des schémas de mécanismes d’association d’idées, mais dans le cadre d’une séparation conflictuelle entre le conscient et l’inconscient. Or les philosophes indiens ne raisonnent pas de cette manière. Les écrits d’Abhinavagupta, vers la fin du 10^e siècle, présentent le *dhvani* comme ce que nous pourrions appeler un acte de “cognition” : la mise en action d’un résidu d’expériences antérieures³⁹ que l’on appelle *karma*. Ce résidu est une forme de mémoire, à la fois profondément enfouie dans ce que nous appelons l’inconscient, du fait que nous n’y avons pas prise, mais en même temps précise et contingente. Le *karma* s’élabore à partir du *vasana*, ou “racine de vie”, une insatisfaction profonde liée à tout acte. Jean Naudou estime que la première trace écrite de ce phénomène, préfigurant la théorie du *dhvani*, se trouve dans l’acte V de la pièce *Abhijñānaśakuntalam* de Kalidasa (5^e siècle) : le roi Dusyanta, qui a effacé de sa mémoire, suite à un envoûtement, le souvenir de sa liaison avec *Śakuntala*, entend un poème chanté par la reine *Hansapadika*,

How often hither didst thou rove,
Sweet bee, to kiss the mango’s cheek;
Oh! leave not, then, thy early love,
The lily’s honeyed lip to seek.⁴⁰

qui provoque en lui une étrange sensation :

[...] A melancholy feeling has come over me, and I seem to yearn after some long-forgotten object of affection. Singular, indeed!⁴¹

Walimbe commente ainsi ce passage :

The famous verse in the *Abhijñānaśakuntalam* (V.2) brings out the nature of this memory as that of even a happily situated being who becomes restless on seeing beautiful objects and hearing sweet sounds, and remembers, mentally and in an unconscious manner, the friendship of other (i.e., previous) existences, embedded in the form of feelings.⁴²

Le *rasa* n’est plus ici, comme dans la théorie de Bharata, un archétype d’émotion lié à l’expression dramatique : il réveille des potentialités qui sommeillent au fond du psychisme (*vasanas*), mais cet éveil est aussi une libération, une dissolution des désirs insatisfaits (les résidus du *karma*) dans la mesure où le spectateur ne participe pas affectivement à la réception de l’œuvre. Un tel détachement est possible parce que les émotions latentes actualisées chez le spectateur sont globalisées, détachées des circonstances particulières qui les avaient cristallisées.⁴³ Dans ce processus, le *rasa* brise les cloisons où sont emprisonnées les facultés latentes.

³⁹ Dans ce contexte, “antérieur” se rapporte aussi bien au passé immédiat qu’aux vies antérieures selon la théorie de la réincarnation.

⁴⁰ “Douce abeille, combien de fois t’es-tu aventurée à baiser la joue de la mangue ; alors, ne délaisse pas ton premier amour pour sucer la lèvre emmiellée du lys...” (Kalidasa 1979, p. 108)

⁴¹ “Un sentiment de mélancolie m’a envahi, et j’ai l’impression d’éprouver la nostalgie d’un être aimé oublié depuis longtemps. Etrange, vraiment!” (*op. cit.* p. 109)

⁴² Walimbe 1980, p. 47

⁴³ Par exemple, la tristesse d’une situation dramatique, exprimée par le moyen du *rasa*, n’est pas vécue en tant que telle par le spectateur. Ou encore l’évocation d’une scène d’amour ne communique pas le sentiment amoureux. C’est ici que réside la différence avec un phénomène de transfert psychanalytique.

Il nous semble important de souligner que la théorie présentée ici propose une distinction claire, au niveau de la réception de l'œuvre poétique, entre le pouvoir intrinsèque des mots (la *śakti*), indépendant de tout contexte, et leur pouvoir évocateur (*dhvani*), créé par le contexte. On retrouve la même dualité en musique et en danse.

Une composante importante du pouvoir créatif d'une œuvre est le champ de vision qu'elle projette par son aspect imprécis : l'œuvre n'est achevée qu'au moment de sa réception, par une **création seconde**⁴⁴ (*bhavana*) qui résulte de l'imagination (*kalpana*) du spectateur. Cette création seconde est conditionnée, individualisée, par le *karma* du spectateur.

Avant de conclure sur ce thème, nous voudrions convier le lecteur à une expérience montrant le fonctionnement du *dhvani*. Nous ne croyons pas que la musique ni la danse soient des langage universels, c'est pourquoi la démonstration sera tirée de l'art poétique.⁴⁵

L'exemple suivant, emprunté à Lath, est tiré d'un traité d'Anandavardhana. L'auteur cite deux poèmes, dont le premier, écrit par Amaru⁴⁶ :

Aujourd'hui encore, je me souviens :

“Certaine qu'ils se trouvaient seuls dans la chambre, la jeune épousée se redressa lentement à demi sur sa couche, et contempla longuement le visage de son époux qui feignait de dormir à son côté. Le croyant réellement endormi, elle posa un baiser sur sa joue. Elle n'eut pas plutôt fait ce geste, qu'elle vit les poils de sa barbe se hérissier de plaisir. Toute rougissante de honte et de pudeur, elle s'empressa de se refaire une beauté. Son amant, en riant, la prit dans ses bras et lui donna un long baiser.”⁴⁷

Sur ce modèle, un poète dont le nom n'est pas cité a composé un texte encore plus achevé, qui fait intervenir le *dhvani* en figeant, selon les termes de Lath,

[...] un mouvement badin en une vibration interne. Du coup, l'action transcende le plan dramatique de l'anecdote et se transforme en poésie pure, qu'il n'est plus question d'exprimer sur la scène. (...) Une telle “transformation”, disait Anandavardhana, mérite à tous égards le titre de création.⁴⁸

Le second poème dit :

Tandis que son époux feignait de dormir à son côté, la jeune épousée plaçait sa joue sur sa joue, se retenant à grand peine de la joie (*rasa*) d'y déposer un baiser passionné (*abhoga*). Lui-même se retint de faire le moindre geste, de peur qu'elle ne s'écartât, par pudeur. Ainsi tous deux, se retenant de faire ce qu'ils désiraient si intensément faire, sentirent leurs deux cœurs transportés au-delà du sommet du désir.⁴⁹

On pourrait être tenté de postuler, pour ce qui est de la musique savante traditionnelle de l'Inde, que l'activité créatrice transformationnelle ne peut trouver sa place que dans une forme de composition à partir d'exemples. Ayant déjà souligné la complexité du

⁴⁴ plus précisément, selon Naudou, une “projection des potentialités qui parachèvent l'œuvre d'art par une création seconde”.

⁴⁵ ne serait-ce que pour prouver que le pouvoir du *dhvani* transcende les aléas de la traduction...

⁴⁶ Ce poème est tiré d'un recueil qu'il aurait composé sur l'échafaud avant d'être exécuté.

⁴⁷ Lath 1984, p. 51

⁴⁸ *op. cit.* p. 52. Cette remarque confirme que l'expression poétique (*dr̥ṣya kāvita*) transcende la notion de *rasa* au sens que lui attribuait Bharata dans l'art dramatique.

⁴⁹ *ibid.*

processus d’activation de la “mémoire”, nous allons montrer que la réalité est bien plus complexe, en analysant brièvement deux techniques traditionnelles d’improvisation/composition largement répandues au nord de l’Inde, l’une dans le domaine de la mélodie et l’autre dans celui de la rythmique.

2. Le *rāga* et l’improvisation exploratoire

En première analyse, l’interprétation vocale ou instrumentale du *rāga* est une activité purement transformationnelle : le musicien a conservé en mémoire un grand nombre d’instances de cette interprétation, et tout ce qu’il fait peut se limiter à assembler des fragments mémorisés de manière originale — tout en respectant quelques règles formelles. Cette forme d’interprétation domine en fait la scène aujourd’hui en raison de changements profonds dans les modes de mémorisation et de transmission.⁵⁰ La composition de nouveaux *rāgas* est, dans ce contexte, une opération conceptuellement simple qui consiste à modifier les règles formelles (le savoir verbalisé), souvent en mettant en compétition deux systèmes de règles (hybridation de *rāgas*).

On peut dire de ce type d’improvisation/composition à partir d’exemples qu’il est essentiellement basé sur l’**imitation**. Paradoxalement — si l’on utilise le mot “tradition” dans le sens d’un savoir figé ou restitué —, l’activité musicale traditionnelle, prévalente en Inde jusqu’au milieu de ce siècle, semble avoir mis en jeu plus de créativité et de diversité. Pour ce qui est de la diversité on possède des données objectives sur le nombre de *rāgas* qui ont quasiment disparu de la scène ces trente dernières années.⁵¹ On observe aussi une pratique moins conformiste de l’improvisation dans les enregistrements du début du siècle.

Dans sa description verbale, le *rāga* est principalement un **ensemble de règles**, et l’on pourrait argumenter que l’interprétation ou la composition d’un *rāga* sont des activités basées sur les règles. La réalité est plus complexe. Comme le remarque Laske⁵², un compositeur qui travaille souvent à partir de règles finit par mémoriser des stratégies qui lui servent alors “d’exemples”. Or il semble bien que le concept traditionnel de *rāga*, au niveau de son interprétation, soit plus proche d’un **modèle stratégique** que d’une compilation de formes élémentaires. En premier lieu, une stratégie ne se limite pas à des règles d’assemblage de blocs précomposés : de tels assemblages perdent rapidement la qualité intrinsèque, la saveur dominante (*rasa*⁵³) du *rāga*, en le faisant dériver vers un *rāga* voisin — d’où la nécessité actuelle de restreindre le nombre de *rāgas*.⁵⁴ En second lieu, la notion de stratégie permet d’envisager une généralisation, autrement dit d’un ensemble de stratégies communes à des groupes de *rāgas*. Il est difficile, à ce niveau, de réduire le processus à l’activation de la mémoire.

Pour ce qui est de la composition de nouveaux *rāgas*, le problème est plus complexe. Les techniques d’hybridation ont créé des *rāgas* mélangés qui parfois finissaient par

⁵⁰ cf. Bel 1988.

⁵¹ Van der Meer 1980, p. 172.

⁵² Voir article dans ce volume.

⁵³ au sens “physique” du mot. Voir l’article de Rao & Biswas dans ce volume.

⁵⁴ Nous reprenons à ce sujet un exemple de Van der Meer, concernant *Purvi* et *Puriyadhanashri* (Bel 1988, p. 95).

acquérir les caractéristiques d'une *espèce* nouvelle.⁵⁵ Ce processus d'engendrement par hybridation fait l'objet de descriptions dans la littérature musicologique.⁵⁶ D'autres *rāgas* auraient été créés de toutes pièces, par ce qu'il est convenu d'appeler "l'inspiration divine". Jusqu'à une époque récente, la création (découverte ?) d'un nouveau *rāga* faisait l'objet d'un contrôle sévère par un comité d'experts.⁵⁷ Conceptuellement, on peut parler de **découverte** dans la mesure où, pour employer un terme mathématique, les *rāgas* forment une partition de l'espace des possibilités mélodiques, espace qui est bien entendu structuré par un ensemble de contraintes d'ordre acoustique ou esthétique. Découvrir un nouveau *rāga* est donc une affaire aussi grave que découvrir une nouvelle planète dans le système solaire...⁵⁸ A posteriori, on peut bien sûr justifier l'invention de *rāgas*, et donc mettre en évidence des méthodes ou stratégies de composition, faisant intervenir certaines manipulations de règles et plus souvent des méthodes d'inférence analogique.⁵⁹ Mais de telles méthodes ne sont pas modélisables dans la mesure où elles ne pourraient être rendues opérationnelles qu'avec une théorie du domaine. Or ce domaine est loin d'être formalisable : à l'inverse de la musique écrite, il ne s'agit pas d'un répertoire fixe, mais de l'ensemble des **stratégies d'exploration et d'individuation** qui caractérisent plusieurs centaines de *rāgas*.

Que l'on parle de l'interprétation/composition contemporaine ou classique du *rāga*, on est donc clairement en présence d'une **activité transformationnelle**. La créativité, dans les deux cas, dépend moins des techniques de transformation que de l'utilisation du *dhvani* (pouvoir suggestif). Les traités d'art poétique classifient les méthodes de transformation en définissant plusieurs types de ressemblances ou connivences (*saṁvāda*).⁶⁰ On peut se demander, comme l'ont fait les philosophes de l'art poétique, dans quelle mesure "tout n'a pas été dit", autant en poésie qu'en musique :

Anandavardhana répond que l'introduction d'un seul mot nouveau implique une signification nouvelle, un nouveau contenu sémantique (*vācya*) puisque les mots sont inséparables de leur contexte (*avinābhāvena*) qui leur confère une signification nouvelle. Toute expression nouvelle implique donc nécessairement une autre sorte de contenu.⁶¹

De même que le rapprochement de mots leur confère un nouveau contenu sémantique, le pouvoir suggestif réside moins dans les mots eux-mêmes que dans les associations qui naissent de leur rapprochement. Par analogie, il est peut-être impossible de définir des unités minimales signifiantes (porteuses de *rasa*) dans un *rāga*. Toute formule mélodique n'acquiert de pouvoir suggestif que dans un contexte double : le trajet déjà parcouru, et celui que l'auditeur exercé peut prédire ou que la suggestion projette dans le futur. Il est plus facile — et tout aussi efficace avec un public non connaisseur — d'utiliser des trajets standardisés (des formules mélodiques précomposées) que des techniques exploratoires ;

⁵⁵ Cette terminologie biologique a été introduite par Joep Bor, botaniste et musicologue (1975).

⁵⁶ Voir par exemple le *Rag Darpan* de Faqirullah, traité musicologique en langue persane du 17^e siècle.

⁵⁷ Un des derniers *ragas* reconnu selon ce protocole fut *Vedi-ki-lalit*, composé par Pandit Dilip Chandra Vedi, né en 1901.

⁵⁸ Le processus décrit ici ne s'applique pas à la musique du sud de l'Inde, où le *rāga* est plutôt envisagé comme un arrangement d'intervalles.

⁵⁹ Van der Meer 1980, p. 179.

⁶⁰ Lath 1984, p. 53-ff.

⁶¹ *op. cit.* p. 53

c’est là une des raisons de la disparition rapide des techniques traditionnelles d’interprétation.

3. Le *qā’ida* et l’improvisation générative

Il est intéressant de comparer cette situation avec celle d’un autre système d’improvisation/composition dans le même contexte culturel. Les interprètes du *tabla* (tambour accordé en deux parties) considèrent que le modèle le plus fondamental de composition du type “thème et variations” est le *qā’ida*, terme ourdou qui signifie “règles” ou “système”⁶². Chaque *qā’ida* est donc un **schéma d’improvisation** qui comprend un modèle et un ensemble de règles de construction, incomplètement formulées pour la plupart.⁶³ Le “modèle” n’est ici qu’une variation particulière qui sert à l’identification précise du *qā’ida*. L’ensemble des variations possibles est toujours fini puisque, à l’inverse du *rāga*, le *qā’ida* est construit sur un alphabet fini d’objets sonores représentés par des onomatopées, mais cet ensemble est extrêmement vaste en regard du très petit nombre de variations qui sont interprétées par un musicien en situation d’enseignement ou de concert.

On constate, comme pour le *rāga*, que les percussionnistes de la jeune génération ont pour la plupart renoncé à voir le *qā’ida* autrement que comme une technique d’assemblage de blocs préfabriqués. Or les travaux de Kippen avec des musiciens de Lucknow et de Delhi ont montré que la pratique traditionnelle était plus élaborée. S’il y a bien une élaboration systématique (attestée par la stabilité des jugements de ces musiciens face à un modèle élaboré par eux sur un système informatique⁶⁴), la technique d’improvisation ne se réduit pas à quelques permutations ou substitutions. Nous avons montré⁶⁵ que ces schémas d’improvisation pouvaient se représenter à l’aide d’un formalisme tiré de celui des grammaires formelles. Ce qui est intéressant à constater, par opposition au *rāga*, c’est l’extrême diversité des structures grammaticales des divers *qā’idas*. Certains sont fortement contextuels, d’autres accordent surtout de l’importance à l’accentuation, etc. On est donc en présence de plusieurs centaines de “langues” qui n’ont en commun que l’alphabet et quelques formes lexicales plus ou moins caractéristiques du *tabla*. Ici nous n’hésitons pas à parler d’**improvisation à partir de règles** dans la mesure où les stratégies mises en jeu sont plus *génératives* qu’*exploratoires*.⁶⁶

4. Conclusion

Dans ce qui précède nous avons envisagé — hors de la classification de Laske⁶⁷ — l’existence d’un type d’improvisation à partir d’exemples ; de même, en contradiction avec Smoliar⁶⁸, nous avons suggéré que certains types de composition typiquement

⁶² C’est aussi le pluriel du mot arabo-persan *qavaid*, qui signifie “grammaire”.

⁶³ Kippen 1988, p. 98-ff.

⁶⁴ Le *Bol Processor* (Kippen & Bel 1990).

⁶⁵ Bel 1990.

⁶⁶ A toute variation correcte (dérivation terminale de la grammaire) on peut d’autre part associer une analyse, qu’un système informatique peut réaliser, et qui peut être considérée comme une *explication*, au sens de la méthodologie des systèmes experts.

⁶⁷ 1989

⁶⁸ Smoliar suggère en effet que la composition à partir de règles serait essentiellement, sinon exclusivement, une méthode applicable à la musique contemporaine. (Voir article dans ce volume.)

“traditionnels” pourraient être très proches de ce que Laske désigne par “composition à partir de règles”. Nous pensons que de telles divergences mettent en évidence l’insuffisance de nos connaissances sur la mémoire et ses modes d’activation. La théorie du *dhvani* est une première proposition, qui mériterait d’être reconsidérée dans divers contextes culturels.

Quelle est la place de l’activité créatrice transformationnelle dans la création musicale, chorégraphique, poétique, dramatique, cinématographique et plastique contemporaine ? Cette question fait partie de celles posées à un groupe de travail qui s’est formé dans le cadre d’ISTAR, et qui regroupe des artistes et chercheurs de plusieurs disciplines : chorégraphie/scénographie, musique, poésie, sculpture, photo et vidéo. Les travaux porteront plus particulièrement sur les arts “visuels” (danse, arts plastiques et vidéo) et leur articulation avec la création musicale et poétique.

Le projet est basé sur trois hypothèses, qui sous-tendent l’analyse que nous avons présentée dans cette communication :

- 1) la nature cognitive (mais pas nécessairement computationnelle) du processus de création ;
- 2) sa spécificité par rapport aux phénomènes linguistiques ;
- 3) l’existence de démarches créatives communes entre plusieurs disciplines artistiques, voire entre plusieurs cultures.

Un des objectifs de cette équipe est d’instaurer, dans un premier temps, une activité réflexive dialectique⁶⁹⁻⁷⁰ dans des domaines qui jusqu’ici n’ont pas donné lieu à une étude formelle, en raison de problèmes notationnels.⁷¹ En ce qui concerne la musique et certains aspects de l’œuvre chorégraphique/scénographique, on espère, dans un avenir plus lointain, parvenir à une formalisation nouvelle de l’activité créatrice qui pourra enrichir les sciences cognitives et l’intelligence artificielle.⁷²

Références

BEL, Bernard, 1988

Raga : approches conceptuelles et expérimentales. *Colloque International “Structures Musicales et Assistance Informatique”*, MIM, Marseille (France), p. 87-108.

Mon propos est ici de montrer qu’il existe des techniques traditionnelles de composition improvisationnelle à partir de règles (dans un système musical non marginal). On pourrait aussi citer pour exemple les méthodes de campanologie (composition de mélodies pour sonneurs de cloches) en Angleterre.

⁶⁹ Voir la communication de Bel : “En finir avec l’ethnomusicologie ?” dans ce volume.

⁷⁰ Sur des démarches expérimentales possibles, voir la communication de Roozendaal dans ce volume, ou encore Delalande 1988.

⁷¹ A l’exception peut-être des travaux de Brightman (1984; 1989) sur la création chorégraphique, même s’ils se limitent aux langages gestuels compatibles avec la notation de Laban.

⁷² L’article de Blevis, Jenkins et Feret dans ce volume est un exemple révélateur des potentialités — comme des difficultés — de cette formalisation.

1990

Acquisition et représentation de connaissances en musique. Thèse de Doctorat en Sciences, Faculté des Sciences de Saint-Jérôme, Université Aix-Marseille III.

BOR, Joep, 1975

Raga, species and evolution. *Journal of the Sangit Natak Akademi*, 35, New Delhi (Inde).

BRIGHTMAN, Peggy, 1984

Making dances with algorithms: towards a theory of choreography, based on the use of computer programs and Laban concepts. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the Master of Arts Degree in Independent Study in Dance Composition Theory, 68 pages.

1989

Computers, choreography and creativity. *AI'89 Conference*, Prague (Tchécoslovaquie).

BRUGUIERE, Philippe, 1986

Poétique et esthétique dans l'Inde ancienne : observations sur la théorie du rasa. Thèse de 3^e cycle, Université Paris IV (France).

DELALANDE, François, 1988

Éléments d'analyse de la stratégie de composition. Colloque “*Structures Musicales et Assistance Informatique*”, MIM, Marseille, p. 51-65.

GERSCHHEIMER, Gerdi, 1987

La nature de la *śakti* (relation primaire mot-objet) : A propos d'une branche dissidente des Navya-Naiyayika. *Bulletin d'Etudes Indiennes*, 5, Association Française pour les Etudes Sanskrites, Paris (France), p. 110-58.

KALIDASA, 1979

Sakootala or The Lost Ring. An Indian drama translated from the sanskrit by Sir Monier Monier-Williams, Tulsi, New Delhi (Inde).

KIPPEN, Jim, 1988

The tabla of Lucknow: A cultural analysis of a musical tradition. Cambridge University Press, Cambridge (UK).

KIPPEN, Jim, & Bernard BEL, 1990

Modelling music with grammars : formal language representation in the Bol Processor. In A. Marsden and A. Pople. (Eds.) *Computer Representations and Models in Music*, Academic Press, Londres (UK).

LASKE, Otto, 1989

Composition theory : An enrichment of music theory. *Interface*, 18, p. 45-59.

LATH, Mukund, 1984

Imagination créatrice et activité artistique “transformationnelle”. *Diogène*, 127, Paris (France), p. 45-69.

NEUMAN, Daniel, 1980

The life of music in north India — the organization of an artistic tradition. Wayne State University Press, Detroit MI (USA).

PADOUX, André, 1980

L'Energie de la Parole. Le Soleil Noir, Paris (France).

SCHECHNER, Richard, 1983

Du comportement restitué. (Traduction de Michel Chiron.) *Bouffonneries*, 9, Cazilhac (France), p. 96-108. (Texte anglais publié en 1984 dans *Between Theatre and Anthropology*, Univ. of Pennsylvania Press.)

VAN DER MEER, Wim, 1980

Hindustani Music in the 20th Century. M. Nijhoff, The Hague-Boston-Londres.

VECCHIONE, Bernard, 1988

Trois modèles de perception musicale. *Marsyas*, 7, p. 61-8.

WALIMBE, Y.S., 1980

Abhinavagupta on Indian aesthetics. Ajanta Publications, Delhi (Inde).