

Jean-Pierre PAINCHAUD
CEFEDM Bretagne-Pays de Loire
Formation au D.E. Jazz
Session 2006-2009

L'IMPROVISATION

Outil pédagogique dans la formation du musicien.

TABLE DES MATIERES

Introduction	1
I. L'improvisation : l'art du lâcher prise	3
1 - L'improvisation, une présence latente	4
a) Quelques définitions	4
b) Repères historiques	5
2 - Stratégies d'improvisation	9
a) Improvisations idiomatique et non idiomatique	9
b) L'improvisation dans le jazz	11
3 - Intérêts, compétences et difficultés pour le musicien	13
a) Réflexe ou spontanéité ?	13
b) Les obstacles à l'improvisation	15
II. L'improvisation : vers un nouveau type de musicien	17
1 - Deux parcours	18
2 - Quelle école pour quel musicien ?	21
a) L'élève au centre des apprentissages	21
b) L'improvisation au service des apprentissages	22
3 - Propositions pédagogiques	24
a) L'oreille au centre du dispositif	24
b) Deux contextes d'improvisation	27
Conclusion	31
Bibliographie	32

Introduction

Il y a quelques années, à l'époque où j'étais professeur de guitare jazz à l'école de musique d'Amboise et sa région, j'eus comme élève un jeune enfant dont le père était violoncelliste solo dans un des grands orchestres français. Bien que son fils suivait des cours de guitare classique, il était aussi inscrit en cours de guitare jazz. Ce fut une période d'échange entre ce père musicien et moi. Il assistait assez régulièrement au cours de son fils, et nous avons pris l'habitude d'échanger des disques. Il me faisait découvrir des enregistrements mythiques de grands orchestres (les symphonies de Shostacovich par L. Bernstein, *l'oiseau de feu* par Boulez et bien d'autres) et moi, je lui proposais de découvrir la culture Jazz et les grands improvisateurs (Miles, Stan Getz, Kenny Barron ...). Puis un jour, il me dit en parlant de son fils : « Je n'ai pas envie qu'il soit comme moi, je veux qu'il sache improviser ».

Je commence ce mémoire par cette anecdote autobiographique car je pense pouvoir dire que ce genre de situation s'est reproduit plusieurs fois dans ma carrière, et il est toujours surprenant pour moi de voir les réactions et les fantasmes que suscite le mot improvisation : pour certains, une indifférence totale, voire du mépris (on ne fait pas la même musique) et pour d'autres, le regret de ne pas pouvoir improviser. Que peut donc révéler ce manque ?

Cependant, depuis l'anecdote exposée ci-dessus, bien des choses ont changé. Des cursus jazz se sont ouverts dans la plupart des conservatoires, des départements « musiques actuelles » voient le jour, des classes de musique improvisée s'ouvrent un peu partout, y compris dans les écoles de musique. Toute une nouvelle génération de jeunes musiciens, après avoir suivi un parcours classique de type conservatoire, s'est tournée vers ces disciplines et les a parfois intégrées à leur enseignement.

On peut se demander quel phénomène social nous emmène vers ce changement, qui par ailleurs est pris en compte dans les nouvelles orientations de l'enseignement musical. Pour preuve le nouveau schéma d'orientation :

« Parmi les enjeux pédagogiques qui apparaissent comme prioritaires aujourd'hui, les démarches liées à l'invention (écriture, improvisation, arrangement, composition) constituent un domaine important de la formation des instrumentistes et des chanteurs. Elles ne devraient pas être différées, mais faire l'objet d'une initiation dès le 1er cycle. »

Au travers de mon expérience et des lectures qui ont inspiré ce mémoire, je souhaiterai me poser tout d'abord la question de l'improvisation dans l'histoire : quelle est sa place dans la musique occidentale, pourquoi a-t-elle disparu à une époque ? Ensuite, j'essaierai de définir l'improvisation : quelle est sa nature ? Quelles sont les compétences requises et ses difficultés ? Enfin j'évoquerai l'improvisation comme outil pédagogique : quel intérêt peut avoir l'apprentissage de l'improvisation chez un futur musicien ?

Partie I

L'improvisation :

L'art du lâcher prise

« Quant au présent, s'il était toujours présent, s'il n'allait pas rejoindre le passé, il ne serait pas du temps, il serait l'éternité. »

Confessions, St Augustin

1- L'improvisation, une présence latente

a) Quelques définitions

Beaucoup de choses ont été dites sur le mot « improvisation » :

Le petit Robert nous donne cette définition : « *composer sur-le-champ et sans préparation* ».

Jean-François Raymond, dans sa thèse sur l'improvisation, écrit : « *On peut définir d'une façon générale l'improvisation comme l'acte qui contracte dans l'instant ce qui s'étend habituellement entre conception (ou composition) et l'exécution ultérieure : le délai étant supprimé* ».¹

L'improvisation serait-elle un processus qui réunit à la fois l'acte de composer et celui d'interpréter en même temps ? Une anecdote assez cocasse, racontée dans l'ouvrage de Derek Bailey,² nous parle de la rencontre entre Rzewski et Steve Lacy dans une rue de Rome en 1968. Rzewski sort un petit magnétophone et lui demande de définir en quinze secondes la différence entre la composition et l'improvisation. Il répondit : « *La différence entre la composition et l'improvisation est que dans la composition, on a tout le temps qu'on veut pour décider quoi dire en quinze secondes, tandis que dans l'improvisation, on n'a que quinze secondes.* » Sa réponse dura exactement quinze secondes.

On peut dire que, dans l'improvisation, il y a un acte de création, une pensée musicale qu'on interprète instantanément. Le tout en un. Mais comment se passe ce processus ? N'y a-t-il pas de préparation malgré tout ? Obéit-il à des règles ? Comment crée-t-on quelque chose qui n'a pas existé ? L'improvisation s'écrit-elle ? Lorsque Mozart composa son introduction de *don Giovanni* en une nuit, que son inspiration était telle qu'il écrivait presque la musique en temps réel, était-ce de l'improvisation ? Certains musiciens sont sceptiques et voient dans l'improvisation un ensemble de clichés, le rappel d'une tradition. Selon John Cage, par exemple, « *on joue des phrases*

¹ Jean-François de Raymond, *L'improvisation*, librairie philosophique J. Vrin, 1980, P.15.

² Derek Bailey, *L'improvisation, sa nature et sa pratique dans la musique*, éd. Outre Mesure, 1999, P.151.

que l'on pense originales alors que l'on ne fait que répéter des agencements entendus. Dans l'improvisation, on croit tenir son discours et on tient celui des autres. »³

Essayons de trouver dans l'histoire la genèse et la pratique de l'improvisation.

b) Repères historiques

Moyen-âge

On suppose que l'improvisation a fait partie de notre vie dès le début de l'humanité, mais on ne peut que se l'imaginer. Si nous devons trouver les premières preuves écrites d'une telle pratique, nous remontons à un manuscrit : le *musica enchiriadis*⁴ (manuscrit du IXe siècle rédigé par un certain Oger et décrivant la possibilité de doubler en quarts ou en quintes la voix liturgique). Ainsi trouvons-nous les premières traces de la polyphonie au Moyen-âge. Dans ce manuscrit, l'auteur propose diverses techniques de doublure d'une voix liturgique. N'étant pas l'inventeur de ces techniques mais plutôt celui qui a mis par écrit ce qui se pratiquait oralement, on peut supposer qu'elles ont été trouvées dans une démarche de tâtonnement, d'improvisation.

J.F de Raymond nous indique dans son ouvrage *L'improvisation*:

« Vers la fin du XIVème siècle, on ajoute une seconde voix, on se livre à l'ornementation, à l'improvisation polyphonique sur une mélodie de plain chant. »⁵

De plus apparaît vers 1430 une autre variété de chant polyphonique : la technique du faux bourdon. Elle consiste à harmoniser à trois voix une mélodie à la tierce ou à la quarte : la voix du milieu le plus souvent écrite est appelée faux bourdon, les autres sont improvisées.

En conclusion, on voit bien qu'à cette époque, écriture et improvisation coexistent. Il est à noter qu'à ses débuts, l'écriture est plutôt considérée comme un aide-mémoire.

Période Baroque

A l'orée du XVIIème siècle se profile la période baroque. Bien que le contrepoint se poursuive encore un peu, cette période voit l'avènement de l'harmonie pré-tonale,

³ Document de synthèse sur John Cage élaboré par Eric Michon IA-IPR Education Musicale, consultable sur le site internet : http://www.ac-orleans-tours.fr/musique/happy_new_ears_cage.htm

⁴ Cédric Granelle, Mémoire de C.A : *Histoires d'improvisations*, CNSMD de Lyon, Juin 2007.

⁵ Jean-François de Raymond, *L'improvisation*, librairie philosophique J. Vrin, 1980, P.24.

des cadences, etc. Les grands compositeurs de cette époque, J.S. Bach, Vivaldi, Haendel, Rameau pour ne citer qu'eux, étaient, selon leurs contemporains, de grands improvisateurs. On rapporte ainsi que J.S Bach improvisa devant le Roi de Prusse une fugue à six voix sur un thème.

Certains morceaux, devenus en quelque sorte des « standards » comme *la Folia* de Corelli, servent de prétexte à improviser. On ne garde que la basse et le chanteur improvise dessus. D'autres exemples existent comme l'explique Ton Koopman, interviewé par Denis Levaillant dans *L'improvisation musicale* :

« Dans certains opéras d'Alessandro Scarlatti, on trouve des récitatifs où, pour les chanteurs, seuls sont écrits les mots, sur la basse chiffrée : avec les notes de basse et les mots, il est bien évident qu'un chanteur expérimenté trouvait facilement sa ligne mélodique. Ici l'improvisation fait partie des compétences requises. »⁶

D'autre part, avec la pratique généralisée de l'ornementation pouvant aller d'une simple diminution à une totale transformation du morceau, on comprend qu'à l'époque baroque, l'improvisation occupe une place importante. La partition laisse énormément de place à l'interprète qui peut choisir son parcours mélodique. Interprétation et improvisation sont une même chose. A cette époque, le musicien est le plus souvent un artisan : à la fois compositeur, interprète et improvisateur.

Cependant, vers la fin de cette période, on abandonne la technique de la basse continue ; arrive la période dite « classique » qui constitue un tournant dans l'histoire de l'improvisation.

Période classique

Au XVIIIème siècle, l'ère classique amène un vent de rationalisme sur les arts en général. On cherche la perfection. On veut contrôler. La partition devient de plus en plus précise et laisse de moins en moins de place à l'imagination de l'interprète. On est bien à l'opposé de la période baroque. Volker Biesenbender, dans son *Plaidoyer pour l'improvisation*, écrit ainsi :

« La symétrie très détaillée des écoles de violon de Leopold Mozart (1796-1787), de Francesco Geminiani (1680-1762), de Giuseppe Tartini (1692-1770), etc., est impensable sans le souffle du rationalisme et du siècle des Lumières. Cette époque

⁶ Denis Levaillant, *L'improvisation musicale*. Ed. Jean-Claude Lattès, 1981, rééd. Actes sud, 1991, P.131.

n'a pas seulement donné naissance à des châteaux splendides et à des musiques divines, mais aussi aux premières règles d'exercice des soldats. L'un des ouvrages favoris des milieux cultivés était L'Homme machine, de Julien Lammétrie (1709-1751). On peut retrouver dans le ballet classique, dans le dressage parfait de l'école royale espagnole d'équitation, dans la symétrie donnée aux parcs et jardins, la façon dont cette époque a institué en idéal, chaque fois que c'était possible, le remplacement de la spontanéité de la vie par un ordre contrôlable. »⁷

Le compositeur, de par la codification de sa musique, devient de plus en plus exigeant à l'égard de l'interprète, et fait que l'improvisation disparaît petit à petit. Elle reste cependant l'exercice favori des grands compositeurs : tout le monde connaît les talents d'improvisateur de Mozart ou Beethoven.

On peut voir enfin que l'improvisation s'éloigne progressivement de l'écriture, reflet d'un siècle où la fixation de la pensée par l'écrit a plus de valeur que la spontanéité de l'oralité, le contrôle de l'intellect est préféré au hasard de l'improvisation.

Période romantique

Le XIX^{ème} siècle, avec la période romantique, confirme le statut de la partition. Les compositeurs finissent par écrire les cadences. L'interprète n'improvise plus. On assiste à une séparation et hiérarchisation des fonctions : le compositeur, le chef d'orchestre, le musicien, le public.

Cependant, l'improvisation reste toujours le domaine réservé des compositeurs tel que Litsz, Chopin ou Paganini qui déclare à ce sujet :

« Je dois pour répondre à mes obligations, donner deux concerts par semaine, et j'improvise toujours avec un accompagnement de piano. J'écris cet accompagnement à l'avance et développe mon thème durant l'improvisation »⁸

On remarque au passage que l'improvisation est aussi une démarche pour de futurs projets de composition.

Avec, à la même époque, l'apparition de l'orchestre symphonique, on ne demande plus aux musiciens de connaître le rapport entre mélodie et harmonie, mais plutôt d'être un bon lecteur qui déchiffre vite et qui joue rythmiquement en place. Ce nouvel instrumentiste s'appelle le musicien d'orchestre. L'improvisation n'étant plus une

⁷ Volker Biesenbender, *Plaidoyer pour l'improvisation dans l'apprentissage instrumental*, Musikedition Nepomuk 1992, Van de Velde 2001, P.17.

⁸ Derek Bailey, *L'improvisation, sa nature et sa pratique dans la musique*, éd. Outre Mesure, 1999, P.36.

compétence du musicien, elle survit malgré tout à travers l'orgue où l'improvisation est toujours une compétence requise pour le culte catholique et les quelques pianistes compositeurs qui la pratiquent encore.

Le XXème siècle

Le XXème siècle reste dans la continuité des deux précédents. L'improvisation a disparu à quelques exceptions près : l'essor de la classe d'orgue et la classe d'improvisation du conservatoire que Debussy a d'ailleurs fréquentée sous la tutelle de César Frank. Dans ce début du XXème siècle, la partition et l'écriture se complexifient avec l'arrivée de nouveaux concepts, de nouvelles théories telles que le dodécaphonisme d'Arnold Schonberg, puis le sérialisme et enfin le sérialisme intégral. Nous sommes alors à l'apogée du rôle du compositeur, créateur à la fois d'un système et d'une théorie compositionnelle. Sa stature devient importante et il a de plus en plus de contrôle sur l'œuvre et l'interprète.

Paradoxalement, l'improvisation revient au XXème siècle sous l'influence d'une nouvelle musique qui naît de l'autre côté de l'Atlantique : le Jazz, mélange à la fois de musique écrite (le ragtime) et d'oralité (les chants du peuple noir, le blues). Un peu plus tard, dans la deuxième partie du XXème siècle, s'opère un tournant dans la folle aventure du jazz: le free Jazz. « *Dans ce bouleversement des données, Ornette Coleman compte autant que Stockhausen* », écrit Denis Levaillant⁹. « *Un compositeur ne peut pas faire l'impasse aussi spontanément* ». Certains compositeurs tels que Pierre Boulez et Karlheinz Stockhausen remettent le musicien au centre de l'œuvre en proposant de nouvelles procédures et en essayant d'inclure l'improvisation à la composition. Ainsi la partition de Stockhausen *Aus den sieben Tagen*, composée de propositions verbales, figure la forme ouverte.

A travers cet exposé, nous voyons qu'au fil des siècles, la présence de l'improvisation a toujours été latente. Elle laisse officiellement une trace au Moyen-âge. Elle sait à l'époque baroque cohabiter avec l'écriture. Avec le Classicisme, les Lumières et le Romantisme, elle est délaissée : la perfection de la partition, toujours de plus en plus précise, pousse le musicien à se perfectionner instrumentalement. Conjointement, le compositeur occupe une place de plus en plus importante dans la création. Enfin, malgré le cartésianisme de notre monde occidental qui va à l'inverse d'une démarche

⁹ Denis Levaillant, *L'improvisation musicale*. Ed. Jean-Claude Lattès, 1981, rééd. Actes sud, 1991, P.183.

improvisatrice, il semble que le XXème siècle remette l'improvisation au centre de ses préoccupations.

2- Stratégies d'improvisation

a) Idiomatique et non idiomatique

Idiomatique

Pour la plupart des gens, l'improvisation est synonyme de liberté, spontanéité. Mais comme le dit J.François de Raymond dans son ouvrage « l'improvisation » :

*« Il n'y a pas d'improvisation ex-nihilo, qui ne tienne du corps en son rythme, ses expressions et ses limites, du désir inséré dans l'Histoire, d'une technique, d'une culture. »*¹⁰

En effet, l'improvisation est inscrite, fixée dans une tradition. L'improvisation idiomatique, comme le dit son nom, est construite à partir d'idiomes (éléments faisant référence à un style, à une culture), elle ne peut pas être indépendante des facteurs culturels du moment. Par exemple, le be bop est un point de passage dans l'apprentissage du jazz car l'on y trouve un grand nombre d'éléments représentatifs de l'idiome jazz. Et il semble que, tout au long de l'histoire de l'improvisation, il en a été ainsi. L'improvisation baroque était composée d'éléments idiomatiques représentatifs de cette époque (l'ornementation, l'appoggiature, le tri...).

Il est intéressant de regarder d'un peu plus près les travaux de l'IRCAM sur l'improvisation. Cet institut a créé un logiciel qui permet d'analyser une séquence musicale puis en tire un modèle qui capte certains traits relatifs au style, donc des idiomes. L'idée est la suivante :

« L'objectif visé était d'utiliser la simulation stylistique dans un cadre de composition ou d'improvisation, comme une machine générative qui puiserait ses matériaux dans des musiques existantes ou dans le jeu vivant d'un improvisateur. Les séquences engendrées sont des recombinaisons de patterns appris, selon les règles d'inférences induites. L'hypothèse sous-jacente pose que si les matériaux sont assez vastes, la recombinaison devient un vrai moyen d'invention, d'une part, et qu'elle ressorte d'un

¹⁰ Jean-François de Raymond, *L'improvisation*, librairie philosophique J. Vrin, 1980, P.17.

style d'autre part. Il y a donc réinjection d'un certain passé, mais réinjection altérée et porteuse d'invention, de la même façon que le souvenir n'est jamais sûr, ou bien, corollairement, qu'une idée prétendument nouvelle n'est quelque fois qu'un souvenir masqué. »¹¹

Ces travaux nous font bien comprendre ce qu'est l'improvisation idiomatique. Les idiomes sont les éléments qui font référence au style, mais ce sont aussi les éléments qui forment le langage avec lequel l'improvisateur saura s'exprimer. Et ce que tente à prouver l'IRCAM, c'est que l'improvisation n'est autre que le rappel de ces éléments réagencés différemment.

Non idiomatique

A l'opposé, naît vers la fin des années cinquante, en tant que mouvement artistique, l'improvisation libre qui cherche à s'affranchir de toutes règles, de toutes références à un style. Aujourd'hui, on la nomme « musique improvisée » dans le sens où elle est totalement improvisée. On utilise aussi le terme d'improvisation non idiomatique. On peut nommer parmi les pionniers de l'improvisation libre des artistes tels que le saxophoniste Erwan Parker, le percussionniste Tony Oxley, le guitariste Derek Bailey et bien d'autres. Ces musiciens vont explorer de nouveaux champs musicaux tel que la recherche des possibilités sonores de leur instrument encore inutilisées dans l'histoire de la musique traditionnelle. Sur la naissance de ce mouvement, Derek Bailey écrit: « *L'engouement pour cette musique provient en grande partie d'une remise en question du langage musical ou plus exactement de ses « règles », tout d'abord de la remise en question du jazz, musique improvisée de loin la plus répandue à l'époque de l'émergence de l'improvisation libre, puis de la musique classique, dont les conventions avaient exercé jusque-là une influence extraordinaire sur de nombreux genres musicaux, y compris sur la plupart des formes d'improvisation occidentales. »¹²*

On comprend à travers ces lignes que cette musique souhaite remettre en question les dogmes culturels. Elle est basée sur la disparition des hiérarchies et l'égalité entre les personnes et les moyens d'expression. Chaque voix de l'orchestre est à égalité ; cela permet ainsi l'élaboration de nouvelles formes éphémères qui sont le fruit des relations entre les musiciens. Basée sur l'écoute, l'énergie, les respirations, cette musique

¹¹ IRCAM, ***Improvisation et réinjection stylistiques***, sur Internet

¹² Derek Bailey, *L'improvisation, sa nature et sa pratique dans la musique*, éd. Outre Mesure, 1999, P.98.

expérimentale vient en opposition à une culture musicale plus généraliste qui privilégie la masse plutôt que l'individu.

b) L'improvisation dans le jazz

Il est difficile de définir les origines du jazz tant sa naissance résulte de la conjonction de plusieurs phénomènes sociaux, historiques et culturels. De la Nouvelle Orléans où l'on place sa naissance, cette ville portuaire va brasser deux civilisations : le peuple noir déporté d'Afrique et les nouveaux immigrants blancs venus d'Europe. De cette confrontation va naître une nouvelle musique, mélange d'écriture (ragtime) et d'oralité (chants africains), que l'on va nommer Jazz vers les années 1917, « *forme hybride née de deux vieilles civilisations contraintes de s'inventer une identité commune dans le nouveau monde* ». ¹³

Les contributions de cette musique sont nombreuses mais l'une d'elles est d'avoir réintroduit l'improvisation dans le discours musical au XX^{ème} siècle. « *Cependant la formidable leçon du jazz, c'est cette présence transformatrice constante de l'improvisation* ». ¹⁴ Tout au long de son histoire, on assiste à un long travail d'extension des dispositifs, complexification des enjeux, un niveau de langage en tension permanente. En cela, le jazz fut une musique revendicative bien avant l'arrivée du free Jazz.

Essayons de retracer, à travers quelques éléments idiomatiques et stratégies d'improvisation, l'évolution du langage durant ses quelques décennies d'existence.

Les blue notes

La rencontre de la gamme diatonique majeure occidentale avec les gammes pentatoniques non tempérées des chants africains aboutit à des compromis sur certains degrés : les blue notes, représentatives de la tonalité blues. Elles sont au nombre de trois : la 10^b, la 7^b et la 11[#]. Du point de vue de l'expression, les blues notes sont des lieux d'inflexion qui donnent tout son caractère au Jazz. La troisième, cinquième et septième note sont infléchies d'environ un demi-ton. Il est à noter que *la tonalité blues constitue le seul apport spécifique des musiques noires américaines à l'harmonie*

¹³ John Fordham, *Jazz*, éd. Hors Collection, 1995, P.10-11.

¹⁴ Denis Levaillant, *L'improvisation musicale*. Ed. Jean-Claude Lattès, 1981, rééd. Actes sud, 1991.

occidentale.¹⁵ Les blue notes constituent le matériel mélodique du blues ; on les retrouve ainsi dans les thèmes, les riffs, les improvisations.

La paraphrase

Parmi les moyens d'expression dont dispose le musicien de Jazz, la paraphrase est sûrement l'un des plus utilisés. C'est une forme d'improvisation qui n'est jamais éloignée de la mélodie du thème, une façon de broder autour. Les exposés des thèmes sont d'ailleurs rarement joués note à note, le musicien de jazz paraphrase le thème. Louis Armstrong exprime ainsi sa conception de la paraphrase :

« *Un bon musicien de Jazz doit être capable de s'affranchir du texte et savoir, ou plutôt sentir, à quel moment il peut le quitter et quand il doit y retourner.* »¹⁶

Le riff

Le riff est une courte phrase mélodico-rythmique qui se répète plusieurs fois. On l'intègre parfois à l'improvisation mais il est le plus souvent utilisé comme accompagnement sous forme de background (les big bands de jazz de l'époque swing utilisaient beaucoup ce type d'effet). On l'utilise principalement sur la grille du blues mais aussi sur d'autres thèmes. Il est à noter que certains standards sont construits à partir d'un simple riff, ainsi *C jam blues* de Duke Ellington est construit sur un riff qui se répète trois fois.

Les apports harmoniques du bop

Avec l'avènement du be bop, les musiciens se mettent à improviser beaucoup plus sur les possibilités harmoniques des accords sous-jacents, cela afin d'enrichir leur jeu. Ainsi on trouve des motifs tels que le triolet be bop (triolet 9b / 9# / 9b) mais aussi plus de chromatismes. Cette musique basée sur la rapidité et la virtuosité tend à emmener le discours vers une saturation avec des enchaînements et des séries d'accords toujours plus nombreux.

¹⁵ Jacques Siron, *La partition intérieure*. Ed Outre Mesure, 1992, réed. 2001, P.482.

¹⁶ André Hodair, *Hommes et problèmes du jazz*, Ed Parenthèse, 1981, P.151.

La mélodie modale

La musique modale est souvent associée à l'album culte de l'histoire du jazz : *kind of blue* de Miles Davis. Cette musique qui privilégie l'atmosphère, la couleur, les sentiments est une rupture d'avec le bop dans le sens où elle se base plutôt sur un mode et non sur des accords. Cela modifie notablement la construction harmonique du morceau. Ainsi des œuvres comme *So What* sont construites avec seulement deux accords sur des cycles de huit mesures.

Les aspirations libertaires du free Jazz

Volonté de changement, de transgression, volonté d'ouvrir les formes traditionnelles du jazz, le free Jazz, vingt ans après la rupture du be bop, remet en question les paramètres qui caractérisent le jazz. La trame harmonique ne balise plus l'improvisation qui se passe parfois sans structures préétablies. Le swing et la pulsation régulière sont remplacés par un jeu d'énergie basé sur l'intensité, la véhémence, le paroxysme. Le free jazz ouvre les portes à une énorme variété de formes, de sonorités, de directions. Ainsi que l'écrit John Fordman, « *des musiciens comme Albert Ayler estimaient qu'un trop respect des formes complexes limitait la portée émotionnelle du jeu spontané.* »¹⁷

3- Intérêt, compétences et difficultés pour le musicien

a) Spontanéité ou réflexe ?

Lorsque l'on parle d'improvisation, le mot spontanéité revient souvent. Cependant cette qualité n'est pas propre à l'improvisation musicale, on la retrouve dans différents métiers. Que ce soit l'homme politique habitué aux déclarations impromptues ou l'ingénieur devant gérer une situation de crise dans une centrale nucléaire, la spontanéité se révèle une des qualités essentielles qui permettra à celui-ci d'agir et d'avoir la bonne réaction sur l'instant. Ainsi J.F de Raymond voit dans la spontanéité « *un mouvement immédiat de l'homme en situation trouvant tout de suite et d'autant mieux qu'il répète plus souvent, le geste ou le mot lui permettant d'agir aisément et*

¹⁷ John Fordham, *Jazz*, éd. Hors Collection, 1995, P.136.

immédiatement, selon son acquis dans des situations où il n'était pas nécessaire d'improviser. »

On retrouve à travers ces lignes cette notion de compétence acquise antérieurement qui rejaillirait dans une situation d'urgence. La spontanéité se prépare-t-elle alors ? Ne serait-elle qu'une habitude ?

D'autres la considèrent comme une réaction exacte et immédiate à des stimuli dans une situation donnée. Ce n'est pas sans nous rappeler le discours de Volker Biesenbender à propos de la formation des violonistes, dans laquelle on sépare l'aspect technique de la partie artistique, où l'on répète une gestuelle inlassablement pendant des années afin d'obtenir des automatismes, des réflexes sécuritaires. Alors l'improvisation : réflexe, habitude, ou spontanéité ?

Réflexes

Le dictionnaire nous donne cette définition du mot réflexe : réponse motrice involontaire déclenché par un stimulus sensitif et sensoriel. Réaction instantanée à un évènement déterminé. On peut dire en quelque sorte que le réflexe sépare l'être et l'acte, il nous échappe. « ...tout au plus l'automatisme réflexe fournit-il une virtuosité mécanique asséché de sentiment. »¹⁸

On comprend bien que le réflexe n'a rien à voir avec l'intention et donc l'improvisation. L'improvisateur qui y recourt perd au final son discours et ne fait que meubler le temps qui s'écoule. Nous assistons alors à un simulacre d'improvisation. « Laissons donc réflexe et habitude à leur place d'auxiliaires mais n'y réduisons pas ce qui nous exprime et nous relie. »¹⁹

Spontanéité

Spontanéité se dit des choses qui se produisent de soi-même sans être provoquée, qui se fait sans calcul, sans arrière-pensée.

J.F de Raymond intitule sa thèse : *l'improvisation, une pratique spontanée*. En effet, la définition de la spontanéité se rapproche beaucoup plus d'une démarche improvisatrice que celle du réflexe. J.F de Raymond y voit dans la spontanéité « *la prise de parole ouvrant une perspective neuve* ». Cela rejoint le discours de la danseuse Carolyn Carlson qui nous dit : « *Le plus important dans l'improvisation c'est le commencement.*

¹⁸ Jean-François de Raymond, *L'improvisation*, librairie philosophique J. Vrin, 1980, P.39.

¹⁹ Jean-François de Raymond, *L'improvisation*, librairie philosophique J. Vrin, 1980, P.37.

Le début de l'énergie, l'attaque, qui sous-tend cette énergie. Beaucoup trop de gens ne peuvent pas improviser par manque de décision... ils ont peur, sans doute, peur d'oser, oser ouvrir, c'est une peur de l'intérieur. Ils se réfugient dans le contrôle abstrait. C'est important, mais je crois qu'il faut faire marcher les deux ensemble : je crois à l'intuition du corps, avec l'esprit. »²⁰

Bien que ce discours concerne l'improvisation dans la danse, il est approprié à l'improvisation en général. En définitive, comme l'exprimerait J.F de Raymond, la spontanéité nous expose et nous ouvre au monde tandis que le réflexe nous protège et nous gêne à la fois.

b) Les obstacles à l'improvisation

Il existe plusieurs obstacles à l'improvisation ; J.F de Raymond nous en livre deux :

« L'angoisse remédie à des situations qu'on ne peut envisager tout entière et d'un seul coup. Cette protection contre l'imprévu et le discontinu provoque un malaise constant. L'angoisse a ainsi pour fonction d'aider à supporter les moments de choc sans sombrer : faisant vivre l'évènement à l'avance, elle obture l'improvisation en privant l'avenir de sa nouveauté et en aliénant la spontanéité du sujet. »²¹

Devant l'obstacle à dépasser, l'individu anticipe l'évènement ce qui engendre une incapacité à vivre l'instant présent, d'où une impossibilité d'improviser.

« L'inhibition qui entrave la spontanéité provient d'un découragement, d'une peur de se livrer aux autres ou de se perdre soi-même »²² . Inhibition, découragement mais aussi indécision allant jusqu'à l'absence de volonté, tendance malade à l'introspection, l'individu est face à une situation insupportable. De plus, la recherche d'une perfection inatteignable, la crainte de se retrouver seul dans cet espace, la peur du jugement de l'autre, sont autant de facteurs qui découragent et éloignent l'individu de la spontanéité.

En définitive, ces phénomènes empêchent la mobilisation de la spontanéité et aboutissent à une incapacité à vivre et agir sur l'instant présent.

²⁰ Denis Levaillant, *L'improvisation musicale*. Ed. Jean-Claude Lattès, 1981, rééd. Actes sud, 1991, P.195.

²¹ Jean-François de Raymond, *L'improvisation*, librairie philosophique J. Vrin, 1980.

²² Jean-François de Raymond, *L'improvisation*, librairie philosophique J. Vrin, 1980.

Cependant, il semble qu'il y ait une autre raison. En effet, on a pu observer un phénomène surprenant : certains musiciens professionnels, ayant donc une maîtrise parfaite de leur instrument, sont incapables d'improviser avec celui-ci mais peuvent le faire avec un autre instrument. Pourquoi ? Voici ce que nous dit Volker Biesenbender :

« La réponse est à la fois simple et compliquée : précisément parce qu'il le maîtrise si brillamment. Parce que sa relation avec cet instrument, dans sa splendide exclusivité, incarne l'exact opposé de l'attitude nécessaire à l'improvisation ; parce que sa technique rompue à la compétition et comme armée jusqu'aux dents, sa poursuite acharnée du but, toute son histoire passé avec le violon, faite de représentations figées du mouvement et de programmation sécuritaire, tout cela l'entrave comme l'armure rigide d'un chevalier. Pendant qu'il se concentrait toujours plus exclusivement sur le prévisible et l'appris, les pores ouverts sur l'inconnu se sont peu à peu refermés. »²³

En somme, plus on sécurise les choses, plus on va à l'opposé d'une démarche improvisatrice. Il me semble que l'on peut faire un parallèle avec l'apprentissage du Jazz. La connaissance approfondie de l'harmonie comme réponse à tout ce que l'on peut jouer sur tel accord ou tel passage (ici tu peux jouer tel mode, là vise la tierce, ici fait ceci...), tout cela nous fait anticiper l'avenir et nous enlève toute spontanéité. Obsédé par ces règles, nous n'arrivons plus à improviser. Dans l'acte d'improviser, il y aurait cette acceptation de se jeter dans le vide, ce que l'on pourrait appeler « **le lâcher prise** » : ne s'en remettre qu'à son oreille et non plus à des réflexes d'ordre praxique ou intellectuel. Improviser, ce n'est pas anticiper l'avenir, c'est être au présent, le moment où on est sa musique.

²³ Volker Biesenbender, *Plaidoyer pour l'improvisation dans l'apprentissage instrumental*, Musikedition Nepomuk 1992, Van de Velde 2001, P.93-94.

Partie II

L'improvisation :

Vers un nouveau type de musicien

« On apprend à préparer, non à inventer; à continuer, non à commencer; à prévoir, non à créer; il n'y a pas plus de règles pour improviser que pour inventer ou pour vouloir, l'apprentissage étant toujours selon l'intervalle, jamais selon le fait de l'instant. *Incipere non discitur.*»

Vladimir Jankelevitch

1- Deux parcours différents

Je me rappelle ici mes débuts musicaux. Vers 10 ans, je commence le saxophone (que je ne pratique plus aujourd'hui) dans une école de musique municipale. Pendant sept ans, j'enchaîne les examens et je peux dire que je suis capable de lire et de déchiffrer une partition très vite. Un jour, vers mes 17 ans, un ami du lycée m'invite dans l'orchestre de bal où il jouait tous les samedis soir. Il n'y a pas de partition et évidemment, je ne peux rien produire. C'est le genre d'expérience qui vous ramène sur terre. Bien sûr, ce que je viens de raconter n'a rien d'extraordinaire, c'est arrivé à tout le monde. Denis Levaillant commence d'ailleurs son livre *L'improvisation musicale* par le même genre d'anecdote : « *comment peut-on arriver à se dire qu'on est incapable d'improviser, quand on joue d'un instrument depuis déjà dix ans, et plus ? Le nom des notes, le nom des clefs : voilà le problème. Ce solfège, qui a tant fait souffrir, et qui d'un coup ne sert plus à rien* ». ²⁴

Il paraît du coup évident que mon ami et moi, bien qu'étant saxophonistes tous les deux, n'avons pas suivi le même cheminement, le même apprentissage. Essayons de voir d'un peu plus près les différences qui se sont produites dans nos apprentissages respectifs.

Mon apprentissage

Pour ma part, j'ai eu un professeur de saxophone qui m'a fait acheter une méthode constituée d'études que j'enchaînais l'une après l'autre. J'avais aussi un livre de gammes et d'arpèges. Ma formation était complétée par un cours qu'on appelait solfège à l'époque, et d'autre part, je participais à l'orchestre d'harmonie. Les cours de solfège (1h par semaine) m'ont appris à lire les notes et les rythmes. La théorie était peu pratiquée et me paraissait peu intéressante car déconnectée de tout exemple pouvant me concerner ; le travail de l'oreille, lui, représentait très peu de temps. Avec le recul, j'ai l'impression que, soit on avait une bonne ou une mauvaise oreille, mais que ce n'est pas avec ces quelques minutes par semaine qu'on allait pouvoir évoluer. Je dois dire qu'au bout de sept ans, j'ai acquis une bonne technique instrumentale et une aisance pour lire les partitions, ce qui m'a permis de participer à différents projets dans ma région tels que la participation à des big-bands de jazz, au stage d'harmonie départementale

²⁴ Denis Levaillant, *L'improvisation musicale*. Ed. Jean-Claude Lattès, 1981, rééd. Actes sud, 1991, P.19.

etc...tout cela reste de bons souvenirs. Mais en y réfléchissant, je pense que, dans cet établissement, je n'ai jamais dû entendre d'exemples musicaux sur disque, je jouais les arpèges sans savoir ce qu'ils représentaient. Si je dois résumer ce que j'ai acquis tout au long de ces années et ce que je savais produire, je retiendrais, il me semble, une bonne technique instrumentale et une agilité mentale à déchiffrer un code écrit. Je pouvais interpréter la musique d'un autre et jouer avec d'autres personnes uniquement avec le support de la partition.

Ce que je ne savais pas faire : jouer sans partition, même par cœur, improviser. De plus, je n'avais pas une réelle conscience des mécanismes qui régissent la musique.

Bizarrement, le saxophone était devenu l'objet par lequel je récitais mon texte ; le piano chez mes parents, celui grâce auquel j'explorais l'autre facette de la musique : la composition (modestement, à tâtons) et la construction des accords.

Son apprentissage

Regardons le parcours de mon ami. De la même manière, il a commencé le saxophone dans une école de musique municipale (dans une autre ville) pour l'abandonner deux ans après. Son père jouait dans les bals du samedi soir et c'est ainsi, en l'accompagnant, qu'il a continué à jouer du saxophone. Un jour, il me dit que s'il avait eu un maître, c'était Jean-Marie, le pianiste du groupe dans lequel il évoluait: « c'est à lui que je dois tout ce que je sais ». Il lui avait appris les tonalités, puis les tonalités voisines dans lesquelles on pouvait moduler, les cadences qu'on retrouvait systématiquement dans les différents styles qui composaient le répertoire. Par la suite, il s'était mis au clavier et à la guitare. Ayant la tonalité de départ du morceau, il arrivait très vite en entendant une mélodie à reconstruire la grille harmonique car pendant toutes ces années, il avait fonctionné, comme on dit, « d'oreille ». Il entendait, pressentait l'accord qui allait suivre et lorsqu'on lui demandait un morceau, il arrivait presque systématiquement à retrouver la mélodie. En outre, il pouvait improviser sur les morceaux sans qu'on ait l'impression qu'il fasse de fausses notes ; il savait accompagner les thèmes de musette au saxophone en les paraphrasant ; en revanche, il n'avait pas le son de Marcel Mule et peut-être s'était-il moins penché sur la technique instrumentale que moi. Vingt ans après, cet ami a arrêté les bals mais il continue aujourd'hui à jouer dans son groupe de blues rock.

A travers ces deux parcours, nous mettons en évidence deux démarches très différentes d'apprentissage : mon ami comme moi, bien que le contexte soit différent, avons eu un professeur. Cependant, les savoir-faire ne sont pas les mêmes. Essayons de voir quelles en sont les raisons.

Mon ami, au travers de son apprentissage et de la démarche pédagogique qui en découle, a appris la musique dans une sorte de classe unique (l'orchestre) où les connaissances à acquérir dépendaient de l'objectif. Tel répertoire doit être joué pour telle soirée, voici ce qu'il faut que tu saches faire, voici les connaissances que tu dois acquérir pour y parvenir. Ici, pas de cours de solfège, pas de cours de culture, pas de cours instrumental, tout part de la représentation sonore et du résultat à atteindre. Les notes, les rythmes s'apprennent par rapport au morceau qu'il faudra jouer. Dans ce genre d'apprentissage où l'on associe le savoir-faire aux connaissances, l'oreille est souvent plus impliquée. De plus, le support n'est pas toujours la partition, mais parfois le disque. L'apprentissage au sein du groupe favorise l'imitation et l'oralité dans la formation du musicien. En étant pris par le temps, par l'impératif du concert, l'oralité et l'imitation deviennent des moyens plus rapides pour intégrer l'information et développent non seulement la mémoire mais aussi l'écoute et une capacité à réagir. Nous sommes ici dans une pédagogie par objectifs au sein d'un groupe.

De mon côté, il n'y a pas d'impératif ou d'objectif immédiat. On est dans une pédagogie où il faut savoir avant de faire. Ainsi, dans l'école où j'ai débuté, je devais valider deux années de solfège avant d'aborder un instrument. Ces écoles de musique, calquées sur la représentation du Conservatoire, considèrent qu'on apprend dans un certain ordre et qu'il faut accumuler un certains nombres de savoirs et de compétences avant d'en aborder d'autres. De plus, ici, l'apprentissage est séparé en plusieurs disciplines. D'un côté, le solfège, de l'autre, le cours instrumental, puis, pour les Conservatoires, l'harmonie et l'écriture au terme de plusieurs années, en fin de parcours.

Je pense que dans l'école municipale de mes débuts, il y avait deux objectifs qui définissaient la pédagogie à suivre. On formait l'élève pour qu'il puisse soit intégrer un Conservatoire (pour les meilleurs), soit alimenter l'harmonie municipale. Ainsi, dans ces deux cas, on visait un élève lecteur et interprète qui joue juste et en rythme avec de préférence une bonne technique instrumentale.

Ainsi mon ami n'aurait jamais pu intégrer un Conservatoire car il n'était pas bon lecteur, et moi jamais un orchestre de variétés car je n'avais pas développé l'écoute, la perception et la conscience globale des mécanismes qui régissent la musique. Nous n'avions pas les mêmes compétences.

2- Une école pour quel musicien ?

a) L'élève au centre des apprentissages.

La question ici présente est de savoir si l'on veut des musiciens autonomes, c'est-à-dire capables de jouer avec d'autres musiciens venus d'esthétiques différentes de la leur, voire d'une autre culture. Voulons-nous des musiciens capables de mener des projets en autonomie ou obligés de retourner à l'école de musique pour pratiquer ? Veut-on un élève qui, à la fin d'un parcours musical, puisse être capable de continuer à évoluer par lui-même en ayant pris le goût et la curiosité d'aller chercher les informations lui-même, ou voulons-nous des musiciens seulement lecteurs et contraints à ne jouer qu'avec une partition sous les yeux ? Enfin, peut-on imaginer un élève créateur ?

Certes, la lecture est importante pour nous qui venons d'une tradition écrite, mais il me semble que l'un n'empêche pas l'autre. Les statistiques nous montrent que seulement un pour cent des élèves, qui fréquentent les écoles de musique, deviennent professionnels. Je pense qu'on ne devient pas musicien par contrainte mais par passion. Ainsi, si l'élève décide de devenir musicien d'orchestre, l'école de musique sera toujours là pour le former. Néanmoins, celle-ci aujourd'hui doit proposer d'autres ouvertures que la professionnalisation. Pour préciser mes pensées, un professeur de violon qui fait une sélection de ses élèves la première année d'apprentissage, afin de ne garder que ceux qui d'un point de vue psychomoteur sont capables de jouer le concerto de Bartok dans quinze ans, n'est à mon avis plus souhaitable. C'est d'une part sous-estimer l'évolution que peut avoir un enfant et d'autre part, c'est cantonner l'histoire du violon à une esthétique et à une période.

Que nous dit le nouveau schéma d'orientation ?

« Parmi les enjeux pédagogiques qui apparaissent comme prioritaires aujourd'hui, les démarches liées à l'invention (écriture, improvisation, arrangement,

composition) constituent un domaine important de la formation des instrumentistes et des chanteurs. Elles ne devraient pas être différées, mais faire l'objet d'une initiation dès le 1er cycle. »²⁵

A travers ces lignes, un nouvel élève se dessine. On parle des démarches liées à l'invention : écriture, improvisation, arrangement, composition, tous ces mots qui évoquent dans l'esprit des gens l'érudition, la maîtrise, celui qui est arrivé à la fin de sa formation. Toutes ces disciplines qui se trouvaient en fin de parcours dans la formation du musicien se retrouvent en début d'apprentissage dès le premier cycle. C'est un changement radical qui s'opère, ce n'est plus la formation du musicien qui va servir l'improvisation et l'écriture, ce sont l'improvisation et l'écriture qui vont servir l'apprentissage. Ce ne sont plus des compétences qui arrivent en bout de chaîne.

Si l'apprentissage de la musique revient à apprendre un langage commun pour communiquer, l'improvisation revient à apprendre à jouer avec les mots, et à exprimer sa pensée. Cet élève n'est plus seulement un interprète, mais un individu capable, à travers le code musical, de structurer sa pensée, de donner un sens au monde, à tout ce qu'il vit, à tout ce qui l'ancre dans la réalité.

En définitive, inclure et mettre l'improvisation au début de l'apprentissage, c'est donner à l'élève la chance et la capacité d'exprimer ses émotions propres, au moyen d'un instrument, par la musique autrement que par le verbe. C'est développer chez lui le sens de la musique, le sens de l'esthétique et la capacité de création. Improviser, c'est grandir, c'est jouer avec les notions pour mieux les assimiler. Cependant, apprend-on à improviser ?

b) L'improvisation au service des apprentissages

Apprend-on à improviser ? Je ne le crois pas, de la même manière que nous savons depuis Bartok que l'on n'apprend pas à composer. L'inspiration ne s'enseigne pas. Cependant, je pense que l'on peut préparer l'élève à développer ses capacités d'imagination et de création.

Jean-Louis Chautemps répond à cette question dans *L'improvisation musicale* :

²⁵ *Schéma d'orientation pédagogique de l'enseignement initial de la musique*, Avril 2008.

« Je crois à une pédagogie de l'improvisation en ceci : il est possible de sensibiliser un musicien à l'improvisation et même transmettre des connaissances positives utilisables concernant les stratégies de l'improvisation, l'aspect scientifique, les théories, etc. Il est moins facile d'enseigner les tactiques, la traduction des principes généraux en action, l'aspect artistique. Et cela parce que l'aptitude à appliquer ces principes dépend étroitement de l'expérience personnelle de l'apprenti improvisateur et surtout de la force de ses désirs. La meilleure solution consiste à faire apprendre à apprendre, à obtenir que l'étudiant s'enseigne lui-même, qu'il devienne autodidacte par volonté pour reprendre la formule de Boulez. »²⁶

A travers ces lignes, on comprend que certaines choses s'enseignent sur lesquelles le pédagogue peut agir : la théorie, les relations harmonie / mélodies, tout ce qu'on trouve dans les méthodes ou traités d'improvisation, les stratégies, le contexte, mais il paraît plus difficile d'enseigner l'aspect artistique, tout ce qui fait appel au passé de l'élève, à sa personnalité, ses émotions, son intuition, ses jugements, ses désirs, le rapport entre le corps et l'esprit, tout ce qui est de l'ordre de l'être. Il n'y aurait d'autre moyen pour l'élève que de découvrir tout cela par lui-même, d'en faire l'expérience.

Eric Barret lors d'un séminaire de l'IRCAM du 2 Avril 2006 s'exprime ainsi :

« L'enseignant doit susciter chez l'étudiant une réflexion personnelle qui sera liée bien évidemment à la sensibilité de ce dernier. Il va l'aider à développer ainsi sa propre expérience. »²⁷

L'enseignement consisterait à emmener l'élève vers une autonomie, lui apprendre à apprendre, le révéler à lui-même, tout cela au contact du professeur qui serait là pour amener les informations, au fur et à mesure, nécessaires à son développement. Ce qui n'est pas sans rappeler l'apprentissage dans la musique indienne où l'élève est au contact du maître pendant plusieurs années. *« Le maître explique le contexte dans lequel l'improvisation ou l'exécution de la musique se déroule et c'est à l'élève d'acquérir l'expérience et de percevoir intuitivement les différentes façons de jouer »²⁸*

Nous sommes ici devant la définition même du pédagogue qui, par ses racines grecques, signifie « celui qui accompagne, qui marche à côté ».

²⁶ Denis Levaillant, *L'improvisation musicale*. Ed. Jean-Claude Lattès, 1981, rééd. Actes sud, 1991, P.246.

²⁷ Eric Barret, *De l'improvisation*, Séminaire Entretiens « musique|psychanalyse », 6 Avril 2002, IrCam.

²⁸ Derek Bailey, *L'improvisation, sa nature et sa pratique dans la musique*, ed. Outre Mesure, 1999, P.24.

3- Propositions pédagogiques

a) L'oreille au centre du dispositif

Débuter sans la partition

Je pense qu'avec la partition devenue le modèle de référence, nous avons perdu nos facultés de perception auditive au profit de l'intellect dans l'apprentissage musical. Tout comme moi à mes débuts, et 90% des élèves aujourd'hui, la partition est présente dès les premiers cours de musique. A ce titre, je me souviens d'une professeur de piano participant à un atelier jazz où je faisais mon tutorat. Elle me disait que le nouveau directeur de l'école de musique où elle enseignait leur avait interdit d'amener un support écrit les trois premiers mois de la formation d'un élève. L'objectif était donc ici « (...) d'établir le contact le plus authentique possible avec l'instrument, (...) de faire connaissance avec l'instrument uniquement par l'oreille »²⁹. Je citerais cette phrase de Volker Biesenbender dans son *Plaidoyer pour l'improvisation* : « Je crois qu'on ne saurait assez répéter cette vérité basique : c'est l'oreille, et non l'œil, qui est l'instance première et dernière réunissant tous les processus techniques musicaux dans un ensemble cohérent »³⁰

Improviser, c'est jouer sa musique, sa partition intérieure. Celle-ci n'est pas écrite sur le papier. Ce qui est écrit sur la partition, ce sont les mots de l'autre. Introduire l'improvisation au début de l'apprentissage musical pourrait consister, dans le cours de l'élève, à aménager des séquences de jeu où celui-ci ferait l'expérience de son instrument. Si l'on voit l'improvisation comme l'apprentissage d'un langage musical, si l'on fait le rapprochement avec la langue maternelle, on comprend que l'apprentissage de ce langage se fait par la perception, l'imitation, l'expérimentation, et qu'elle active différentes mémoires. Ainsi l'élève souffle dans son instrument pour la première fois et essaie de produire un son en imitant son professeur comme les premiers balbutiements de l'enfant, qui, un jour, par imitation, dit « papa » puis « papillon » puis une phrase qui sera sienne. Certes cette procédure d'apprentissage est longue mais l'on peut penser qu'elle développera une autre perception de la musique. L'improvisation au début, c'est

²⁹ Volker Biesenbender, *Plaidoyer pour l'improvisation dans l'apprentissage instrumental*. Musikedition Nepomuk 1992, Van de Velde 2001, P.47.

³⁰ Volker Biesenbender, *Plaidoyer pour l'improvisation dans l'apprentissage instrumental*. Musikedition Nepomuk 1992, Van de Velde 2001, P.81.

mettre l'élève dans la situation où ses mémoires seront sollicitées, la première étant la mémoire auditive. Enfin, je ne peux ici m'empêcher de penser au discours du psychomotricien : tout apprentissage premier passe par le corps, non par l'intellect. Voici ce que j'ai pu mettre en place dans mon cours :

- 1) Ecoutes le morceau ou la séquence musicale
- 2) l'as-tu bien entendue ? (Perception)
- 2) Peux-tu la reproduire vocalement ? (Corps)
- 3) Peux-tu la reproduire sur ton instrument ? (Aspect psychomoteur).

L'oralité

Remettre l'oralité au sein de l'enseignement, c'est transmettre la musique de bouche à oreille sans passer par la partition. « *Les traditions orales sont des traditions aurales. Elles sont basées sur une culture de l'oreille. Toutes les musiques possèdent une part d'oralité dont l'importance est souvent sous-estimée dans les musiques écrites* »³¹. Dans cette transmission de la musique, on passe par l'oreille en activant la mémoire auditive. La formation de l'oreille y gagne, on cultive une écoute précise nécessaire à l'apprentissage de l'improvisation.

Ainsi je fais régulièrement intégrer aux élèves des morceaux au moyen de l'oralité en jouant des thèmes avec ma guitare ou au piano phrase par phrase. L'élève doit les rejouer directement sur son instrument. Cette procédure peut paraître longue lors des premières séances mais s'avère fructueuse au fil du temps. On peut faire la même chose sur toutes les composantes d'un morceau : un motif, un riff, un background, une grille en jouant les fondamentales de chaque accord ou en les chantant, le chant étant une des composantes importantes de l'oralité : « *Chanter avant de jouer, déclare le pianiste Ran Blake, permet à l'instrumentiste de préciser son intention réelle et de s'épargner une activité digitale réflexe.* »³²

On retrouve chez tous les pédagogues une constante concernant l'improvisation. Christian Rollet s'exprime à ce sujet dans *L'improvisation musicale*³³:

«C.R : *Nous avons cherché ce qui est à la base de toutes musiques acoustiques.*

³¹ Jacques Siron, *La partition intérieure*. Ed Outre Mesure, 1992, réed. 2001, P.72.

³² Denis Levaillant, *L'improvisation musicale*. Ed. Jean-Claude Lattès, 1981, rééd. Actes sud, 1991, P.248.

³³ Denis Levaillant, *L'improvisation musicale*. Ed. Jean-Claude Lattès, 1981, rééd. Actes sud, 1991, P.249-250.

D.L : C'est-à-dire ?

C.R : L'oreille ! Cela paraît tout simple, mais nous nous sommes aperçus qu'au bout d'un jeu tout à fait libre et spontané il y a une lassitude générale, et celui qui joue n'est pas le dernier à se lasser : il ne reconnaît pas ce qu'il joue. Le premier apprentissage consiste à apprendre à reconnaître ce qu'on joue, à entendre son propre jeu. »

L'oralité, c'est mettre le geste avant l'intellect en passant par l'oreille. C'est respecter l'ordre suivant : perception - corps - geste. En pratiquant l'oralité, l'élève développe une écoute précise qui est nécessaire pour percevoir le contexte dans lequel il improvisera, mais aussi, en développant le rapport oreille-instrument, on peut supposer que cela lui permettra d'acquérir la conscience de ce qu'il joue, de son propre jeu. Il n'est peut-être donc pas un hasard si les traditions orales ont toutes développé l'improvisation comme pratique naturelle dans leur musique. L'oralité, c'est développer les facultés proprioceptives de chacun.

L'imitation

Selon le saxophoniste Eric Barret, « *pour le Jazz comme pour toutes les musiques, la maîtrise instrumentale et l'acquisition du langage sont nécessaires. Le langage s'apprend par l'imitation et un travail fondamental consiste à relever des improvisations.* »³⁴

Le travail par imitation permet à l'élève de transcrire des paramètres qui ne sont pas sur une partition écrite : le phrasé du musicien, son timing, le timbre, l'éloquence. C'est ainsi que Dave Liebman recommande dans ses master class de jouer et d'apprendre par cœur un solo avant de le transcrire.

Un de mes objectifs, pour les élèves confirmés, est la pratique du relevé à partir du support audio. L'élève à partir du disque relève l'information et la transcrit. Je pense que mettre l'improvisation via le processus d'imitation dans la formation du musicien pourrait être appliqué à toutes les esthétiques. Pourquoi le professeur ne pourrait-il pas demander à son élève de relever l'information musicale de son choix et de la rejouer en cours ? En pratiquant cela le plus tôt possible, l'élève n'aurait plus, me semble-t-il, le même rapport à la musique.

Lors de mon passage à Nantes dans la classe de J.Marie Bellec, j'ai pu observer la mise en place de cette procédure à tous les niveaux. Du débutant de premier cycle au

³⁴ Eric Barret, *De l'improvisation*, Séminaire Entretiens « musique|psychanalyse », 6 Avril 2002, Ircam.

plus confirmé de troisième cycle, il demande à chaque élève un relevé tous les quinze jours. Ce relevé est oral et non écrit. L'élève vient avec son support, l'atelier écoute préalablement la partie relevée, puis l'élève joue son passage à l'unisson avec le disque. Il est à noter que c'est l'élève lui-même qui choisit l'information à relever en fonction de ses possibilités. Cela peut être trois ou quatre mesures d'une mélodie simple ou un solo entier. Une fois réussie la mise en place de cette procédure, non seulement le rapport à la musique n'est plus le même, mais le rapport de l'élève à l'apprentissage n'est plus le même non plus. L'implication de celui-ci est bien plus évidente, il doit faire l'effort de chercher le disque, donc de s'intéresser à la culture de son esthétique, de trouver ce qui est à sa portée, de jauger ses capacités. Ici on accepte les valeurs artistiques de l'élève comme point de départ. Cette pratique emmène naturellement l'élève vers une autonomie.

b) Deux contextes d'improvisation

Le contexte est la situation dans laquelle on placera l'improvisation. On improvise toujours dans un contexte, qu'il soit libre ou encadré dans une forme bien précise. Ainsi chaque contexte est propice à différentes procédures d'apprentissage qui visent des paramètres différents mais tous nécessaires à l'improvisation. C'est dans ce cadre que l'élève, à travers la perception de ce qui l'entoure et de ce qu'il produit, met en fonction ses mémoires. Afin que l'élève puisse se situer par rapport aux autres, l'apprentissage se fait en groupe.

Improvisation libre, sans forme imposée

Je me suis souvent dit que débiter l'improvisation en imposant un cadre harmonique et temporel, est difficile pour un débutant : il a trop de paramètres à gérer (carrure, tempo, harmonie...). L'improvisation libre sans forme imposée me paraît une bonne façon d'aborder l'improvisation chez les jeunes musiciens. En effet, ce contexte permet, tout en improvisant, d'aborder les paramètres tels que les nuances, l'attaque du son, le timbre, et permet d'explorer tous les sons que l'on peut produire avec son instrument. Cependant, il faut absolument que l'élève prenne conscience de ce qu'il joue, de son propre son, de ce qu'il produit en groupe.

Voici une démarche pédagogique, que l'on retrouve dans les ateliers de musique improvisée, basée sur trois phases : propositions / expérimentation / analyse. Il s'agit ici de mettre l'élève devant un constat. Il doit éprouver chaque paramètre de la musique, ce qui marche et ce qui ne marche pas. On demande donc aux élèves d'improviser avec des contraintes, et on enregistre l'improvisation afin de pouvoir en faire une analyse critique. Voici quelques exemples de contraintes (il en existe une infinité):

Première contrainte : la dynamique, jouer fort ou piano.

Deuxième contrainte : jouer grave ou aigu

Troisième contrainte : jouer avec des notes longues ou courtes

Quatrième contrainte : jouer des notes lentement ou rapidement.

A travers ces exercices, il s'agit de ramener la musique aux éléments simples qui la constituent et que l'élève expérimente. Dans une dernière phase, celle de l'analyse, il s'agit d'amener l'élève à une constatation (ex : quelle différence si je joue dans les aigus quand mon voisin joue dans les graves, quel impact cela a sur la musique rendue ?) En conclusion, l'élève expérimente, met en éveil ses mémoires, se place par rapport à l'autre, propose, écoute, prend la parole. Tout cela plonge l'élève dans un son global, et est générateur de créativité. Cela développe le côté sensitif de la musique. Cette procédure peut s'appliquer à tous les instruments, toutes les esthétiques quelque soit le niveau de l'élève. Rien n'empêche d'envisager ce genre d'exercices avec un quatuor à cordes ou un orchestre de musique de chambre.

L'improvisation avec forme imposée

L'autre travail de l'improvisation est de s'exprimer dans un cadre tout en gérant tous les paramètres. Comme le dit Volker Biesenbender : « *La vraie improvisation n'est peut-être finalement qu'un autre nom de la conscience : la faculté d'avancer d'instant en instant sans buter sur les obstacles, l'œil clair et l'esprit éveillé* »³⁵. Maîtriser le contexte dans lequel on va s'exprimer, c'est avoir une compréhension de celui-ci et des paramètres qui le constituent : les carrures, les cycles, le rapport mélodie- harmonie, les spécificités du langage propres au contexte (chromatisme, ornementation etc....)

³⁵ Volker Biesenbender, *Plaidoyer pour l'improvisation dans l'apprentissage instrumental*, . Musikedition Nepomuk 1992, Van de Velde 2001, P.93.

Voici quelques exemples d'exercices observés chez différents pédagogues et que j'ai mis en place au sein de ma classe :

- Faire jouer les fondamentales des accords afin d'entendre et percevoir la trame harmonique du morceau.
- Faire jouer une improvisation en noires à la façon d'une walking-bass. Y inclure progressivement les quintes, les chromatismes, puis les tierces ...
- Faire circuler une note sur la grille du morceau à la façon d'une « line guide ».
- Proposer à l'élève d'improviser uniquement avec les arpèges des accords.
- Après avoir mémorisé le thème, proposer l'exercice de la paraphrase.

Il existe bien d'autres possibilités que favorise l'apprentissage en groupe. Si l'on utilise un morceau comme support pour ces exercices, ceux-ci peuvent s'appliquer aussi bien à des thèmes de Jazz, des œuvres classiques (*la Folia* de Coreli par exemple), ou à des thèmes de musique traditionnelle. L'improvisation, outil pédagogique à travers ces exercices, permet de prendre conscience de la construction de l'œuvre et d'aborder des notions d'harmonie. C'est par empirisme que l'élève va à sa propre découverte.

La plupart des élèves qui souhaitent aborder l'improvisation, jusqu'à présent, vont dans les classes de jazz. Cependant, pourquoi toutes les procédures mises en place dans le contexte jazz ne s'appliqueraient-elles pas à l'esthétique classique et la musique en général ? Est-il dénué de sens d'improviser sur une sonate ou une sarabande?

Le travail dans les deux contextes exposés ci-dessus n'a d'autre but que « *l'ouverture de l'oreille aux intervalles tempérés et non tempérés, aux échelles, aux couleurs, aux textures, l'entraînement de la mémoire des durées, l'assouplissement des réflexes par la transposition, la transformation incessante, le dépistage systématique des clichés d'expression, l'habitude de dissocier mentalement tous les paramètres d'un fait sonore, la rapidité de réaction, la recherche permanente de l'adéquation de l'intention et du son- autant de qualités exigées dans le travail de l'improvisation qui sont des éléments fondamentaux de la formation musicale.*³⁶

³⁶ Denis Levaillant, *L'improvisation musicale*. Ed. Jean-Claude Lattès, 1981, rééd. Actes sud, 1991, P.262.

Pour conclure, placer l'improvisation dans la formation de l'élève, c'est d'une part lui permettre de s'exprimer avec le code musical autrement que par le verbe ; c'est d'autre part l'impliquer, le mobiliser, donner un sens à ses apprentissages : il comprend le but à atteindre, le sens artistique des activités qu'il mène. C'est enfin développer chez lui une réflexion : il s'autonomise, fait ses choix, apprend à apprendre.

En définitive, l'improvisation ne s'apprend pas dans le sens où il ne s'agit pas de modifier la personnalité de l'élève mais plutôt de développer chez lui des attitudes. En outre, il y a des choses sur lesquelles le pédagogue peut agir, des procédures qui préparent l'élève au travail de l'improvisation, qui sollicitent les mémoires indispensables à l'apprentissage, lesquelles lui permettront d'acquérir le langage et la maîtrise du contexte dans lequel il s'exprimera.

Conclusion

En abordant cette conclusion, je m'aperçois que ces lignes sont inspirées de mon parcours et des obstacles qui l'ont jonché. C'est sincèrement que j'ai souhaité faire cette introspection afin que peut-être ressortent de cette réflexion de nouvelles voies d'apprentissage où l'improvisation aurait sa place. Les livres, les articles que j'ai pu lire, les rencontres que j'ai faites ces trois dernières années ont nourri cette réflexion ; j'ai compris que je n'étais pas le seul à remettre en question l'enseignement académique que j'ai pu recevoir à mes débuts et même lors de mon apprentissage du Jazz, où l'illusion du savoir remplaçait souvent la découverte.

A travers une première partie, j'ai tout d'abord souhaité explorer et interroger la place de l'improvisation dans l'histoire de la musique occidentale, mettre en évidence sa légitimité dès le début de l'histoire de la musique. J'ai cherché à comprendre sa disparition et son retour au vingtième siècle par le jazz puis dans la musique dite savante. J'ai voulu ensuite découvrir la nature de l'improvisation à travers les différentes stratégies que l'on peut rencontrer dans le jazz et les musiques improvisées. J'y ai trouvé alors une situation où le corps et l'esprit doivent être à l'unisson, où la spontanéité joue un rôle important.

Dans la deuxième partie, il était essentiel pour moi de montrer à quel point l'improvisation est importante dans la formation de l'élève, tant dans son développement artistique que dans la finalité de sa pratique musicale. A travers l'improvisation, on apprend la musique autrement, l'oreille et l'oralité y retrouvent leur place entière. De plus, l'apprentissage de l'improvisation, c'est pour l'élève tâtonner, essayer, faire des erreurs et découvrir, c'est pour le professeur aider l'élève à se connaître lui-même, à trouver son propre chemin. L'institution, en mettant l'improvisation au centre de ses préoccupations, place l'invention, la créativité au premier plan et met donc l'élève au cœur du dispositif. Se profile alors un nouveau type de musicien.

Alors, que répondre à ces compositeurs tels que John Cage ou Pierre Boulez qui ont fait part de leurs réserves quant à l'improvisation, « clichés, ensemble de réflexes inscrits, fixés, dans une tradition, rappel d'un passé déjà existant » ? Ce feed-back, ce retour du passé est altéré, mûri. La création n'est-elle pas dans cette altération, propre à l'individu ? La création n'existe-elle pas par le seul fait de l'unicité de l'homme ?

Bibliographie

Ouvrages :

- Denis Levaillant, *L'improvisation musicale*, Ed. Jean-Claude Lattès, 1981, rééd. Actes sud, 1996.
- Jean-François de Raymond, *L'improvisation*, Ed librairie philosophique J.Vrin 1980
- Volker Biesenbender, *Plaidoyer pour l'improvisation dans l'apprentissage instrumental*, Musikedition Nepomuk 1992, Van de Velde 2001.
- Derek Bailey, *L'improvisation : Sa nature et sa pratique dans la musique*, Ed Outre Mesure, 1999.
- Jacques Siron, *La partition intérieure*, Ed Outre Mesure, 1992, rééd. 2001.

Mémoires :

- Cédric Granelle, Mémoire de C.A : *Histoires d'improvisations*, CNSMD de Lyon, Juin 2007.

Articles sur Internet :

- Éric Barret, *De l'improvisation*, Séminaire Entre-temps « Musique | Psychanalyse », Ircam, Avril 2002, sur internet :
<http://www.entretmps.asso.fr/Psychanalyse/Musicanalyse/Barret.html>
- *Improvisation et réinjection stylistiques*, Ircam, sur Internet :
<http://articles.ircam.fr/textes/Assayag06c/>