

**CEFEDM Bretagne – Pays de la Loire**  
**Promotion Musique – 2006**

# **M E M O I R E**

**Mathieu DELAMARRE**

**Directeur de mémoire : Denis COLIN**

**De l'usage**

**De l'improvisation**

**Dans**

**l'apprentissage technique**

**De la musique**

# S O M M A I R E

<u>AVANT-PROPOS</u>		3
<u>INTRODUCTION</u>		4
<u>L'APPRENTISSAGE</u>		5
	<b>D'une façon générale</b>	
	<b>Spécifiquement technique ( ? )</b>	6
	<u>L'apprentissage technique de la musique</u>	
	<u>Résumé</u>	7
	<i>Les Processus</i>	
	L'autodidactique	
	La didactique	8
	La pédagogie	9
	<i>Les Outils</i>	
	La mémoire	
	La sensation musicale (l'éveil)	10
	La critique	
	L'initiative	11
	<u>Résumé</u>	
<u>L'IMPROVISATION</u>		
	<b>Historique</b>	12
	<b>Notions principales</b>	14
	Le hasard	
	La composition spontanée	
	L'écoute & l'analyse	16
	La critique (-auto)	17
	Le jeu	
	<u>Résumé</u>	18
<u>LA TRANSVERSALITE</u>		
	<u>L'oreille</u>	19
	<u>Le jeu</u>	
	<u>L'inventivité</u>	21
	<u>Résumé</u>	22

<u>LE ROLE DE L'ENSEIGNANT PEDAGOGUE</u>	23
<u>CONCLUSION</u>	25
<u>BIBLIOGRAPHIE ET SOURCES</u>	26

## AVANT – PROPOS

Dans le cadre de la formation au Diplôme d'Etat d'Enseignement Artistique – spécialité Musique – il nous est demandé de réaliser un mémoire.

Prenant appuie sur mon vécu et mes expériences d'ordre artistique et d'ordre pédagogique, j'ai pris le parti de m'atteler à l'étude d'une question portant, d'une part, sur l'apprentissage et, d'autre part, sur l'improvisation.

En effet, j'ai, comme tout un chacun, suivi des études musicales qui m'ont amené à des exercices divers de la musique. J'ai notamment eu des occasions de pratiquer l'improvisation au travers de différents projets ; que ce soit seul ou à plusieurs musiciens, que ce soit avec des danseuses, que ce soit dans des cadres consignant des « atmosphères » ou de manière très libre.

Avec la fin de mes études en établissement d'enseignement artistique, je me suis ainsi rapidement intéressé aux différentes manières d'aborder les tenants de la contrebasse, pour ce qui m'est plus particulier, et de la musique en général.

Le lien avec l'improvisation s'est vite initié de par mes réalisations artistiques du moment fortement axées sur cela.

Cette formation pédagogique me permet alors de poser mes réflexions sous cette forme particulière qui est de constater les points d'achoppement de l'improvisation dans l'apprentissage technique de la musique, c'est-à-dire aux moments où l'apprenant recherche des acquis instrumentaux et des savoirs musicaux.

# INTRODUCTION

## *L'Usage de l'Improvisation dans l'Apprentissage Technique de la Musique.*

Quelles perceptions avons-nous de l'apprentissage de la musique, qui plus est technique ? Comment percevons-nous le processus d'acquisition de connaissances vécu par l'apprenti ?

Quelles perceptions avons-nous de l'improvisation ? Quelle(s) place(s) lui donnons-nous dans notre pratique musicale et dans notre apprentissage ?

Notre problématique repose principalement sur cette place de l'improvisation. Pourquoi la pratiquer et comment l'aborder ?

Nous tenterons alors de mettre en exergue les points communs, les points d'achoppement profitables, entre le processus d'apprentissage technique de la musique et l'usage de l'improvisation.

Nous esquisserons également une piste de réflexions sur la pédagogie à adopter dans ce cas.

Par l'étude, d'une part, de ce qui forme un apprentissage dans son début et dans sa continuité, et de ce qu'est la technique musicale, nous ressortirons les éléments essentiels. Nous en ferons de même pour l'improvisation, vue dans sa dimension la plus entière.

## 1. L'APPRENTISSAGE

- *D'une façon générale*

En préambule, voici ce que nous pouvons ressortir d'une simple recherche étymologique et grammaticale.

L'apprentissage est l'expérience que l'on acquiert par ses premiers essais, ses premières épreuves.

L'expérience est le fait d'acquérir un savoir, un savoir-faire, une connaissance par l'usage et la pratique. C'est un ensemble de connaissances pratiques que l'on tire d'épreuves et d'usages.

L'apprentissage, amenant donc une expérience, apporte des compétences particulières qui s'ajoutent au savoir théorique dans et par l'exercice habituel d'une technique, d'un art.

*c.f. Dictionnaire de l'Académie Française.*

Pour affiner la compréhension de la notion d'apprentissage il apparaît intéressant de relever que ce terme est issu (lexicalement) du terme *Apprenti*; ce qui signifierait ainsi que la notion étudiée ici est imprégnée du sens relationnel de la situation du transfert de connaissances entre un apprenant et un enseignant : basée sur une ou des pratiques d'où seront tirés théories et, donc, enseignements.

Par ailleurs, nous constatons qu'il y a comme omniprésente la notion d'acquisition par l'exercice. C'est-à-dire une notion de temporalité dans l'usage ; les débuts aussi bien que la continuité des épreuves. Ceci expose alors un double concept :

l'éveil à une pratique (avec tout ce que cela implique : tests, erreurs,...) et l'expansion des savoirs et savoirs faire dans celle-ci par l'expérience et la théorisation.

- *Spécifiquement technique ( ?)*

En étudiant bien l'apprentissage sous sa forme la plus générique, nous réalisons qu'il n'est d'apprentissage que technique car il y a une imbrication des deux termes.

La technique est le savoir et le savoir faire d'un art, d'une science ou d'un métier, que l'apprentissage amorce et perdure. Ce dernier est donc non seulement le moyen premier d'obtenir une (ou des) technique mais aussi l'appui constant dans l'agrandissement des savoirs et de leur organisation. D'autre part, la technique nourrit l'apprentissage d'une rigueur ou du moins d'une méthodologie lui permettant de s'affiner, de s'aiguiser ; en cela il sera plus productif à l'apprenant.

Nous comprenons qu'il y a une progression exponentielle et mutuelle de l'apprentissage et de la technique. Nous parlerons alors qu'exclusivement d'un apprentissage technique ; toute fois la précision de « technique » permet de situer le propos sur la pratique – même si celle-ci amène par la suite un savoir plus théorique – et non, justement, sur la théorie.

- *APPRENTISSAGE TECHNIQUE DE LA MUSIQUE.*

Alors, pour ce qui est de la musique spécifiquement, nous préciserons ainsi notre propos.

L'apprentissage technique de la musique consiste en plusieurs points.

L'approche première d'un instrument (avec tout ce qui concerne la préhension) ou de sa propre voix.

La compréhension sensorielle (par le média de l'instrument ou de sa voix – considérant alors le corps comme un instrument) de la musique dans ses dimensions.

Le lien entre l'exercice (la pratique) et la conception artistique de la musique.

L'agrandissement des savoirs faire sur l'instrument ou la voix et des savoirs sur la musique.

L'élaboration de ses projets musicaux et artistiques, à courts, moyens et longs termes.

#### EN RESUME.

Nous comprenons ainsi qu'il y a différentes données nécessaires et indispensables à un quelconque apprentissage – technique donc. Nous répertorions les principales en deux catégories : les processus et les outils.

Les processus sont les moyens mis en place ou existent d'eux-mêmes qui permettent d'installer un cadre au cheminement personnel dans l'apprentissage.

Les outils sont les moyens concrets de ce cheminement et les valeurs synthétiques de l'imbrication précédemment évoquée de *l'apprentissage technique* de la musique, ici donc.

### *LES PROCESSUS :*

#### ➤ *L'Autodidactique*

De nombreux exemples de musiciens, professionnels ou amateurs, ayant eu un apprentissage plus ou moins en autodidacte existent.

Nous noterons que parmi ces exemples, certains auront par la suite, l'idée et l'acte d'élaborer des méthodes – ou seulement des *Etudes* – soit de formes didactiques (ce qui est source de réflexion vis-à-vis de leurs parcours !), soit de formes autrement pédagogiques, c'est-à-dire basées sur des supports musicaux propres à l'instrument ou au style musical étudié (traits d'orchestres, musiques traditionnelles, jazz, musiques improvisées, etc.).

## Exemples :

*François RABBATH - Méthode pour la Contrebasse*

*Eric BARRET - Etudes Jazz pour Saxophone*

### ➤ La Didactique

Pendant des siècles où l'apprentissage de la musique se faisait, au même titre que tout apprentissage (poterie, écritures, latin, escrime, etc....), dans un rapport que l'on nommera « *maître / disciple* ». C'est-à-dire que la transmission des savoirs et savoirs faire se faisait de façon orale, si cela était dans un milieu modeste, ou du moins sur le principe d'imitation et avec, surtout, une forte importance de la pratique (situation de procédé qui sera conservée dans les musiques traditionnelles et que l'on retrouvera de manière prégnante dans le Jazz).

Les changements sociétaux et politiques de la charnière des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles amène un bouleversement culturel, notamment dans l'enseignement, la diffusion et la création artistique et particulièrement musical. Le Conservatoire de Paris ainsi réformé par les principes Révolutionnaires, instaurera par exemple un nouveau rapport, celui que l'on nommera « *professeur / élève* » et surtout avec le concept de classe. Ce dernier, ainsi que les nouvelles exigences en matière d'orchestres des compositeurs romantiques (H. BERLIOZ, R. WAGNER par exemple) donneront essor la Méthode.

La Méthode était alors, et est toujours d'ailleurs mais de façon moindre apparemment, le moyen de fixer les techniques et d'ainsi cadrer l'apprentissage de la musique. Ceci permettant dès lors d'obtenir une homogénéité instrumentale (et orchestrale donc) et vocale. Les « Ecoles », qui jusque là mêlaient la manière d'écrire la musique à celle de la jouer, se concentrent de plus en plus sur les modes de jeux renversant alors le partenariat avec les compositeurs.

Il serait par ailleurs intéressant d'étudier cette question qui a fait que, aux débuts du XX<sup>e</sup> siècle, bon nombre d'instruments se sont retrouvés avec un répertoire restreint, faisant même craindre à leur avenir (la contrebasse par exemple).

➤ La Pédagogie

Amener l'autre à apprendre.

Il s'agit de l'observation de l'individu dans une optique d'analyse de ses capacités et de l'évolution de celles-ci tout en y adaptant les principes généraux de la technique enseignée comme tout à chaque cas. C'est, autrement dit, une mise en situations pour favoriser les mécanismes propres à cette technique – et ce dans une dynamique.

Le développement des différentes pédagogies – que l'on appelle depuis quelques décades « sciences de l'éducation » – c'est fait dans l'optique du cheminement personnel – dont nous faisons allusion précédemment – où l'enseignant apporte son soutien et son savoir de telle manière que l'apprenant puisse à la fois acquérir les connaissances nécessaires et indispensables – les « *tenants* » – et la méthodologie de la formation personnelle par le prisme de l'ouverture – les « *aboutissants* ».

Il y aurait donc là une mise en situation plus adaptée à un apprentissage d'un art basé sur la recherche personnelle.

LES OUTILS :

➤ La Mémoire

La mémoire est la faculté de l'esprit de fixer, de conserver, de rappeler des idées, des connaissances acquises, des événements, des sensations, des états. C'est un « outil » utile qui s'acquiert et s'entretient.

Parmi les différentes formes de mémoire il y a celle spécifiquement de l'oreille – qui nous concerne ici. Sa complexité réside principalement en la différence entre Entendre et Ecouter. Car, en effet, pour pouvoir jouir d'une oreille qui mémorise de façon constructive, il faut d'abord faire le distinguo entre le fait d'entendre les choses – c'est-à-dire recevoir les sons environnants – et le fait d'écouter ces sons même. Autrement dit, écouter, particulièrement pour ce qui est du domaine musical, c'est comprendre ce que l'on entend par l'analyse de ceci.

La mémoire est donc un moyen de se former une « oreille musicale ».

Ainsi, pour le développement de l'apprentissage, dans l'accumulation des connaissances, la mémoire joue le rôle d'un catalyseur, aussi bien qu'elle permet, de par le phénomène de report, d'enranger les acquis.

### ➤ La Sensation Musicale (l'Éveil)

La musique étant (notamment mais surtout) une affaire de sensations – c'est-à-dire faisant appel à la dimension sensitive, au ressenti (conscient et/ou inconscient) de chacun, il est primordial de susciter un éveil musical et de maintenir ceci devenu un état.

L'éveil à la sensation musicale (que nous pouvons reformuler ainsi) est une source d'imagination, d'une part, et un garant du goût à la recherche, de la progression, d'autre part. Autrement dit, le fait de conserver son « appétit » à la chose musicale tout au long de son apprentissage permet d'éviter une stagnation, pire une ankylose.

Nous remarquons par ailleurs qu'il y a de nombreuses fois besoin, lors d'un processus d'apprentissage, d'une certaine liberté. Une liberté dans la pratique et dans l'écoute. L'apprenti – ou l'apprenant – a nécessité de comprendre par lui-même et par, notamment, l'observation son parcours venu et à venir. En cela, l'éveil tel que nous venons d'en parler est un état fertile qu'il faut rechercher.

➤ La Critique

Contrairement à précédent, la critique fait davantage appel aux facultés intellectuelles – autrement à un raisonnement – car elle est une forme d'analyse des sensations et du ressenti. C'est donc un travail plus minutieux à opérer ici car cela fait appel à une méthode d'analyse afin d'établir une appréciation. Il faut donc préalablement se construire une grille de jugement de valeur. Ce qui implique, d'abord, d'écouter et de comprendre ce que l'on joue soi-même – pour pouvoir exercer cette critique sur l'extérieur et, ainsi, affiner son sens critique.

Le sens critique permet la comparaison et la remise en question de son propre travail. C'est un moyen d'aiguiser sa pratique.

➤ L'Initiative

Si l'on conjugue à une expérimentation d'instrumentarium – c'est-à-dire une recherche sonore au-delà de toute détermination préalable de timbre ; on utilise toute sorte de sons – une utilisation consciente de l'oreille on obtient la création d'un jeu (d'oreille) dont son exécution, répétées notamment, engendre une analyse ; ce qui ramène à la notion de critique.

EN RESUME.

Il paraît essentiel de relever que l'apprentissage technique de la musique – via le media d'un instrument ou d'une voix – est constitué d'une bipolarité : le ressenti et la réflexion. Le premier pôle est celui de toutes les recherches personnelles sur les sensations face à la chose sonore, puis musicale, dues à une pratique. Le second pôle est celui de toutes les analyses faites à partir des expériences et des critiques qui en découlent.

Le résultat souhaité étant l'acquisition de réflexes sensitifs, autrement dit d'un systématisme dans la capacité à tirer enseignement de toute expérience, quelle soit due à sa propre recherche ou quelle soit due à l'observation d'exercices et autres méthodes.

Ce « travail » permet ainsi de se construire un projet musical tout au long de son apprentissage d'interprétation et de création

## 2. L'Improvisation

- *Aperçu Historique*

Les musiques du Moyen-Âge, de la Renaissance, de l'ère Baroque et de l'ère Classique sont toutes basées sur le processus d'improvisation, autant lorsqu'elles sont profanes (pour la danse ou pour la poésie) que lorsqu'elles sont sacrées.

Que ce soit les orgues pour les offices religieux, les clavecins pour les salons ou tout autres instruments harmoniques (théorbe, harpe, épinette, luth, etc...), ainsi que les instruments basses (basse de viole, violone, violoncelle, contrebasse, basson, serpent, etc. ...) – pour toute raison de jeu (chanson notamment) – le principe d'improvisation est une donnée primordiale. Elle est aussi nommée *ornementation* et consiste alors à l'interprétation des musiques écrites dans ce qui n'est pas implicitement notifié en elles. Ainsi étant beaucoup d'indications – impliquant surtout les articulations – n'étaient pas inscrites sur les partitions dans leur entière précision ; seule l'indication dite de mouvement (**Lento**, **Tardo**, **Presto**, etc...) permettait de savoir comment interpréter l'œuvre car elle induisait l'ensemble des données d'une musique (articulations, nuances, tempos, etc....) qui étaient alors laissées aux « habitudes », aux codes définis par les coutumes d'un style, d'un genre, d'un pays voire d'un compositeur, mais que chaque interprète était libre d'exécution dans une certaine mesure. En cela, l'interprète qui, en improvisant et ornant convenablement, de façon à être au plus près de la pensée musicale du compositeur, était considéré comme « bon musicien ».

Si l'on se réfère, d'ailleurs, au « Discours Musical » de Nikolaus HARNONCOUT, « *L'improvisation et l'ornementation ont toujours été considérées comme un art qui demandait de grandes connaissances, de l'imagination et le goût le*

*plus fin*. ». On comprend donc toute l'importance de savoir improviser. L'ornementation étant considérée comme le moyen à l'interprète de montrer son habileté – « *une virtuosité vide de sens* », l'improvisation était le média unique pour une interprétation authentique.

L'époque Classique voit pourtant le champ d'improvisation se restreindre. Les *Cadenza* sont fréquemment écrites – surtout dans les opéras – afin d'éviter les « débordements » virtuoses des interprètes (surtout chez W.A. MOZART).

Quant au Romantisme, qui s'est « débarrassé » de la basse continue, il place l'improvisation comme un genre à part. Certains, comme L. van BEETHOVEN, l'utilisent certes comme le moyen naturel de composition (c.f. sa *Fantaisie Chorale*). D'autres, comme F. LISZT, l'emploient, par contre, dans son essence ; « l'exploit » d'une performance d'improvisation devient très prisée ; au détriment, peut-être de l'objet musical même...

Mais, parallèlement et paradoxalement – ceci dit, il y a comme un effet de balancier évident et les imprécations de certains se sont pris d'importance plus que mesure, c'est cette époque stylistique qui, dans sa conclusion (avec G. MALHER notamment qui ne le réclamait que pour son œuvre pourtant), va cristalliser l'interprétation dans une fidélité aveugle à ce qui est écrit ; ceci efface alors l'improvisation comme ce moyen de fidélité (pourtant) et la cantonne à la performance, quasi exclusivité des virtuoses.

Le XX<sup>e</sup> siècle, de par l'expansion des conservatoires qui imposeront une rigueur dans l'exécution du répertoire (avec une systématisation regrettée maintenant, notamment par les spécialistes du Baroque ; c.f. N. HARNONCOURT) verra l'improvisation disparaître de la musique dite savante.

Étonnamment, c'est aussi le XX<sup>e</sup> siècle qui donnera à l'improvisation un nouveau souffle grâce au Jazz, au retour aux musiques anciennes, à la « remontée » des musiques traditionnelles et, enfin, à l'explosion des genres, des styles, des codes et la transversalité de ceux-ci qui caractérisent la fin du siècle et le début du notre encore. L'improvisation devient d'ailleurs un moyen essentiel de construire des ponts entre les

musiques et les techniques, à condition, selon Eric SPROGIS, de trouver des méthodes pédagogiques non liées à une esthétique.

- ***Notions Principales***

Si l'on s'en réfère aux travaux des « théoriciens » de l'improvisation – Eric BARRET et François NICOLAS par exemple, il se dégage une pluralité dans ce procédé musical ; pluralité elle-même diversifiée !

Il y a d'une part l'Improvisation Libre.

Il s'agit là d'une improvisation où le musicien développe son discours sans aucune référence. L'improvisateur ne joue à partir d'aucun support thématique et développe ses idées musicales au gré de ce qu'il joue. Il a, bien entendu, ses acquis de travaux antérieurs qu'il fait ressurgir à sa convenance, mais l'assemblage des matériaux ainsi sollicités n'est sujet qu'au moment présent.

Certains, comme F. NICOLAS, parle d'une improvisation faite avec le *hasard* des choses. C'est-à-dire que, partant du postulat d'un hasard permanent, le but est de n'utiliser que les ressentis (passés ou présents) et la notion d'existence – musicale certes mais aussi corporelle ainsi que sociale, on ressent le fait d'exister en son corps et d'exister avec les autres.

Dans tout les cas d'interprétation de cette attitude d'improvisation, nous en concluons que l'improvisateur est ici un compositeur de l'instant, usant d'un incessant renouvellement. Seulement, cet état dernièrement cité présente le risque d'une lassitude dans l'écoute et même dans le jeu, car l'absence totale ou presque de référents installe un climat peut stable pour l'oreille qui a besoin, justement, de repères.

Il y a, donc, d'autre part l'Improvisation Programmée.

Il s'agit ici d'une improvisation qui « *cherche* » le hasard d'une rencontre imprévue en leur déroulement même. De plus, c'est une improvisation qui se pratique à partir soit d'une thématique donnée présentant des aspects compositionnels (un titre de jazz ou un thème traditionnel par exemples) soit d'une thématique convenue (les programmes, plans ou autres consignes plus ou moins définies). Ceci fait qu'il y a donc un cadre dans lequel l'improvisateur exprimera son art, dans un développement personnel. Il devient ainsi l'interprète et le compositeur. E. BARRET en conclue d'ailleurs que l'improvisateur est donc la troisième face possible du musicien ; les deux autres étant nommées précédemment.

Enfin, le hasard ainsi jugulé mais présent ne permet pas une réelle composition mais il ne laisse l'improvisation qu'aux « *rivages* » de l'œuvre. Elle devient ainsi une « *puissante incitation à œuvrer* ».

Nous convenons alors de préciser quelques points nous apparaissant importants.

➤ *Le Hasard*

La notion de hasard apparaît comme prépondérante dans l'improvisation. Car si l'apanage de l'improvisation est la singularité de l'objet et du moment par la spontanéité et l'instantanéité, alors le hasard est moteur de cette singularité, de par son aspect incontrôlable. L'« accident » (nommé par les improvisateurs) du au hasard est ainsi l'alimentation de l'imagination créatrice.

➤ *La Composition Spontanée*

Improviser, c'est composer sans préparation.

Considérons d'une part que la composition musicale est une fixation d'une mise en ordre de matériaux différemment conçus avec un ouvrage préalablement pensé

– mêlant ainsi les apports du sensitif (inspiration, ressenti momentané,... ) aux apports du réfléchi (connaissances théoriques, connaissances pratiques, techniques,... ).

Considérons d'autre part que l'improvisation musicale est une présentation momentanée (spontanée) d'un ou plusieurs ressentis dans une mise en forme élaborée de manière instinctive – se basant sur les acquis de savoir et de savoir faire.

Nous remarquons, par une mise en regard des deux procédés d'élaboration musicale, que ceux-ci présentent nombre de ressemblances et ne diffèrent en réalité que sur un point – et non des moindres.

Ce point est celui du « temps ».

Selon si l'on en dispose ou non on élaborera différemment son discours musical et on opéra diversement pour un projet musical. Et cela parce que l'on ne pourra en improvisant qu'utiliser ses acquis pour ce qui est des projections préalables à l'exécution ; ne laissant aux « découvertes » que l'espace de « l'accident » musical propre à l'improvisation. Tandis que la composition permet une réflexion poussée à l'envie, ce qui crée un climat de développement pour les techniques d'écriture et de jeu instrumental.

Bien entendu, tout cela reste perméable et toute rigidité est à proscrire. Il s'agit ici de dessiner les contours des choses.

Enfin, pour ce qui est propre à l'apprentissage de la musique, nous ressortons de cette approche compositionnelle de l'improvisation un état de compréhension d'une partition par le prisme du travail du compositeur. Cela amenant ainsi à l'apprentissage de l'interprétation et, donc, à la recherche de moyens et d'outils pour s'y atteler.

### ➤ L'Ecoute & l'Analyse

La pratique de l'improvisation met en exergue l'indispensabilité d'avoir un sens de l'écoute développé non pas seulement pour cette pratique mais pour l'ensemble de la pratique musicale. Mais ce sens se nourrit de l'improvisation.

Le fait d'être dans l'expectative du hasard, de ce qui peut arriver ou pas, demande, si elle n'oblige, une faculté d'écoute de ce qui se passe, et de ce qui ne se passe pas ! Cet état permanent d'éveil, obligeant alors à une rapidité dans l'analyse des informations, forme et entretient l'oreille et la réactivité ; l'inventivité en est profiteuse.

Ceci fait, le résultat en est une liberté certaine dans le rapport avec son instrument (ou sa voix) et avec un collectif s'il y a.

➤ La Critique (auto-)

Au-delà de l'écoute de ce que l'on a fait et de l'analyse que l'on en tire, il convient alors d'établir une critique ; et selon la mise en situation, il pourra s'agir d'une autocritique. Cette critique permet d'extraire de l'acte musical improvisé une compréhension de sa propre pratique – quels sont les acquis ? – et de l'état de ses capacités structurelles (composition spontanée).

C'est un exercice indispensable car il offre la possibilité de parfaire son sens d'improvisation mais aussi, et surtout, de se rendre compte de ses capacités techniques et musicales du moment.

➤ Le Jeu

La notion de jeu est omniprésente dans l'improvisation ; elle en est même l'essence. Elle la caractérise par cette forme « *d'écriture sans notation* » ; Denis LEVAILLANT en parle, alors, même comme d'une « *puissance* ».

Et c'est là que nous pouvons percevoir les dimensions constructives de l'improvisation car le jeu – musical en l'occurrence – fait appel d'une part à des règles et d'autre part à une liberté d'esprit dans l'interprétation de ces règles. Jouer, c'est évoluer à sa guise dans un cadre prédéfini. Il y a donc toute une codification à établir avec toute la souplesse requise pour une liberté d'inventivité.

Le jeu est également un éveil permanent à la découverte : de sensations, de techniques, de modes. Les recherches de sonorités et de langages entretiennent la vivacité du propos et enrichissent le projet.

### EN RESUME.

De l'improvisation, il nous semble primordial de comprendre dès lors qu'il ne s'agit pas, d'une part, de quelque chose « brouillonne », ayant ni construction solide ni sens véritable, mais d'une pratique bien définie – bien que toujours mouvante – avec un passif patent d'utilisation. D'autre part, nous relevons que l'improvisation – dans quelque objectif que ce soit – fait toujours appel à deux principales qualités : l'écoute et la recherche.

Si l'on part du principe que l' « *on apprend que ce que l'on sait* » et de celui que l' « *on aime que ce que l'on connaît* », alors, l'improvisation se présente comme une mise en lumière des acquis et des connaissances dans tout les domaines musicaux (techniques instrumentales, savoirs théoriques, ...). L'improbabilité du moment improvisé oblige à une conscience continuelle de l'instant, à un éveil permanent. Ceci s'étend à toute la pratique musicale dès lors que l'on entretient son inventivité en a matière.

Mais c'est ici que nous percevons un écueil ; car si l'improvisation relève en partie du hasard mais aussi d'un état d'esprit réceptif préalablement conçu, les codifications qui en résultent risquent alors de contraindre le principe même de spontanéité. La difficulté réside donc dans le dosage de préparation ; et la recherche de nouvelles expériences est un moyen semble-t-il efficace de conserver l'inventivité.

### 3. La Transversalité :

Nous pouvons maintenant observer les points d'achoppement de l'improvisation avec l'apprentissage technique de la musique et ainsi mettre en lumière la transversalité de ces deux notions.

#### ➤ L'Oreille

L'apprentissage est une découverte de la musique de façon multiple – que ce soit physique, mécanique, technique, gestuelle ou bien corporelle – et ce de deux manières. Elle est premièrement initiale, lorsqu'il s'agit des débuts, et secondairement continue (ou exponentielle), c'est-à-dire que le sens de la découverte se développe par les acquis. Or l'improvisation est une découverte, aussi, mais en soi, car il en est ici des facultés intellectuelles et sensorielles ; elle est ainsi une découverte artistique, au-delà du seul registre musical. Son aspect initial est relativement bref (selon chacun) et c'est son aspect continu (ou exponentiel) qui la caractérise davantage ; ceci dit, la première improvisation doit être considérée comme une expérience rentrant dans le cadre de l'apprentissage. C'est même l'archétype de la progression exponentielle ; plus on improvise, plus on « saura » improviser – ou du moins on aura des outils pour le faire (si tant est qu'on la pratique convenablement).

Nous comprenons donc, que, dans l'optique de l'apprentissage qui demande une expérimentation dans divers horizons mais particulièrement dans celui de l' « oreille »,

l'improvisation amène l'apprenant sur un terrain de création et de jeu ; avec tout ce que cela comporte, comme nous l'avons précisé précédemment : analyse, critique, ... . La relation entre « sensation » et « compréhension » s'en trouve alors épanouie.

Par ailleurs, l'improvisation fait appel à la mémoire – et de façon fulgurante parfois : il faut se souvenir lors d'une improvisation de ce qui a été joué juste avant – pour tout ce qui est de l'ordre de l'écoute comme de l'ordre de la critique, c'est-à-dire tout ce que l'on a pu comprendre de soi et de sa pratique lors de l'improvisation. De plus, et surtout lors d'un travail collectif, l'improvisation permet une relativisation de son propre travail, de sa propre pensée artistique, car la « confrontation » – s'il en est – de différentes perceptions de la pratique musicale provoque réflexions si ce n'est réajustements.

Ce qui ressort surtout, c'est que l'improvisation est un moyen à l'apprenti de développer ses qualités musicales intrinsèques aussi bien que de parfaire ses acquis techniques. L'approche et la compréhension d'un texte en seront que plus facilitées car si l'improvisation se comprend comme une composition (spontanée), alors, la pensée du compositeur – énigmatique nébuleuse – sera plus préhensible, plus accessible.

### ➤ Le Jeu

Le jeu instrumental (ou vocal) et/ou le jeu musical se trouve être l'enjeu majeur de l'une comme de l'autre des notions traitées.

L'acquisition des éléments du jeu apparaît comme le levier du sens critique tout aussi bien que celui d'un éveil permanent. Or, nous avons pu constater que l'improvisation, dans son histoire, et dans son présent, est un exercice des plus personnel qui place l'apprenti musicien face à lui-même, mais aussi face aux autres, partenaires, public et, surtout, compositeurs. Et si le jeu musical est de transmettre aux autres l'expression artistique d'un compositeur ou de soi – que ce soit à un public ou que ce soit à des partenaires – alors la recherche de son amélioration réside en la compréhension des œuvres (c'est-à-dire de l'écrit, de la musique ordonnée) d'une part, et en la compréhension de son propre jeu instrumental (c'est-à-dire de ses acquis techniques) d'autre part. L'objectif étant de ne pas faire de distinction entre la musique

écrite et la musique jouée ; autrement dit de considérer une partition comme une improvisation « enregistrée ».

Tout ceci semble être consigné dans le projet musical que chacun se doit d'ébaucher, de construire et de développer.

Par ailleurs, l'improvisation provoque, de par ses éléments révélateurs, le goût – si ce n'est le sens – de l'initiative ; nous avons pu le dire. Cette « initiative » paraît hautement utile dans le processus d'apprentissage : elle met en exergue les points forts et les points faibles dans les connaissances techniques (mais aussi théoriques) et elle donne les clefs de compréhension et d'exercices pour parfaire et/ou développer les capacités instrumentales.

Et c'est notamment par l'esprit de liberté – qui nous est apparu nécessaire dans l'apprentissage et naissant dans l'improvisation – qu'il y a moyen de se forger les outils d'un apprentissage. L'acte d'improviser est donc là un outil des plus probants si ce n'est efficace.

### ➤ L'inventivité

Au travers de nos différentes expériences en la matière, nous avons pu constater que (surtout lorsqu'il s'agit d'un « première ») l'improvisation, de par sa provocation envers le musicien lui-même, amenait toujours à une introspection sur ses acquis techniques et à une réflexion sur sa pensée musicale et sur l'application de celle-ci via l'instrument (ou la voix).

Le moment improvisé interpelle la pensée musicale et la culture du musicien mais la transmission n'est pas toujours évidente ou du moins aisée.

Alors, deux solutions se présentent.

Soit l'on se « cantonne » à n'utiliser lors de l'improvisation que les éléments musicaux plus ou moins maîtrisés techniquement ; et de les développer via la pratique et l'expérience.

Soit l'on se donne les moyens, en séance de travail personnel, de pouvoir transmettre à tout moment improvisé sa pensée musicale.

Dans les deux cas – mais surtout en leur association – il résulte deux enseignements. L'approfondissement des connaissances techniques et l'entretien des acquis est une nécessité évidente pour pouvoir servir au mieux la musique et son projet musical personnel. L'instrument (ou la voix) doit rester en tant que tel, c'est-à-dire qu'il doit être traité comme un média de la musique ; et sa conquête sonore doit alors être indispensable.

Alors, la notion d'inventivité relie ces enseignements car elle concerne aussi bien l'expression artistique (trouver des idées musicales) que la maîtrise de l'instrument (ou de la voix) et des techniques musicales (trouver des moyens de progression). Cette inventivité offre elle aussi une liberté, dans les choix particulièrement.

#### EN RESUME.

Nous pouvons constater désormais qu'il y a intérêt à reconsidérer l'usage de l'improvisation dans l'apprentissage technique de la musique car il apparaît clair que cette pratique présente nombre d'utilités dans le processus d'apprentissage mais est également une finalité possédant toute légitimité dans la pratique et la création musicales.

En effet, l'histoire de la musique et son présent à multiple facettes nous prouvent qu'improviser est une marque, non seulement, d'une maîtrise technique mais aussi une marque d'un esprit artistique construit, pouvant s'adapter, évoluer et, surtout, s'exprimer.

En cela, l'improvisation se présente comme le lien entre l'acquisition des connaissances – les « *tenants* » de cet art – et la réalisation pratique – les « *aboutissants* » de l'art. Et si l'usage de la musique est le meilleur moyen de progresser techniquement, alors l'équation est réussie.

#### 4. Le Rôle de l'Enseignant Pédagogue

Il convient maintenant d'exposer des pistes de réflexions à une pédagogie contenant l'usage de l'improvisation.

Selon les schémas d'orientations pédagogiques (anciens et, surtout, récents), place importante est faite à l'autonomie de l'élève, que ce soit pour l'évaluation de sa progression ou que ce soit pour sa formation artistique et culturelle et ses réalisations. Il convient donc d'élaborer une stratégie au sein de sa pédagogie afin d'atteindre cet objectif, et ce, aux différents stades du cursus de l'élève. Car en effet, cette autonomie ne sera pas la même – ou du moins ne concernera pas les mêmes données – selon le cycle ; mais, d'une manière générale, il s'agit bien, tout au long de l'enseignement, de permettre à l'apprenant de tracer son chemin dans la réalité multiple de la vie artistique de maintenant. Et pour ce faire, il est préconisé d'entreprendre une formation à la curiosité, à l'ouverture d'esprit et à la diversité de connaissances et de pratiques.

Il est bien question dès lors travailler sur les moyens et les outils à transmettre pour que les enjeux artistiques et les enjeux pédagogiques puissent se conjuguer dans la formation de l'apprenant. Et il est d'ailleurs mentionné que les démarches liées à l'invention constituent un domaine important de cette formation.

Or, l'improvisation présente tout intérêt dans ces perspectives ; son intégration dans la démarche pédagogique paraît ainsi probante.

Dans un premier temps nous considérons que l'enseignant se doit de connaître si ce n'est de maîtriser l'improvisation, ne serait-ce que dans son attitude envers l'apprenant et sa réactivité envers ce que ce dernier lui présente lors du cours. En effet, il paraît judicieux de pouvoir donner du sens à ce qui est joué mais la partition peut parfois présenter une barrière à la compréhension de l'apprenant. Nous comprenons donc que l'improvisation se présente comme un moyen de sociabilité lors du cours car dès lors, l'enseignant et l'apprenant se retrouve sur le même « terrain » (toutes proportions gardées pour ce qui est des moyens techniques).

Dans un deuxième temps, nous observons que pour être en corrélation avec ce que nous avons pu dire sur les aspects de l'apprentissage technique de la musique il faut alors amorcer le travail sur l'improvisation dès le début du processus d'enseignement car il sera ainsi perçu comme une expérience des premiers essais. Cela devrait être fait avec précaution et en cohérence avec l'instrument (ou la voix) et le projet musical de l'apprenant s'il y a, ou du moins avec l'objectif pédagogique. C'est, notamment, un efficace outil pour la découverte de la matière sonore propre à la discipline enseignée.

Dans un troisième temps, nous pourrions considérer que dans l'évaluation de l'acquisition des techniques ainsi que dans l'avancement sensitif de la musique l'improvisation aie une place à prendre, avec toute la précaution nécessaire à prendre pour que cette pratique ne soit pas entendue comme en dichotomie avec le reste de la formation musicale et artistique. Il pourra bien sûr être considéré également que l'improvisation serai l'exercice d'autoévaluation appelé à être généralisé dans les schémas pédagogiques.

Enfin, dans un dernier temps, nous avons pu relever des pistes pour « enseigner l'improvisation » ; chose qui paraît être une question considérablement ouverte. La principale idée qu'il nous faut retenir est qu'il d'agit plus d'une sensibilisation à l'improvisation qu'il faut inculquer que l'acte en lui-même. Car, en effet, l'improvisation dépendant en grande partie du ressenti et de l'analyse, elle doit conserver en elle les valeurs intrinsèques du musicien qui la pratique. Or donc, il paraît plus judicieux de transmettre des connaissances et des stratégies de l'improvisation dans un cadre quasi-exclusivement pratique. Le meilleur moyen semblant donc être l'usage.

## EN RESUME.

Il semble donc possible et nécessaire d'incorporer l'improvisation dans le processus d'enseignement et le meilleur moyen d'y parvenir en respectant le processus d'apprentissage et sa caractéristique expérimentale est d'élaborer une pédagogie d'improvisation dès les débuts et tout au long du cursus – quel qu'il soit – dans un rapport patent avec le reste des connaissances à acquérir.

## CONCLUSION

Pour conclure, nous pouvons dire qu'au travers les diverses lectures que nous avons pu faire des deux notions abordée – l'apprentissage technique et l'improvisation – nous avons pu percevoir une corrélation probante entre celle-ci que ce soit dans leurs finalités respectives ou que ce soit dans leur application commune.

Improviser est un acte tout autant artistique que de « travail ». Cela apporte un approvisionnement des éléments clefs et des outils à un apprentissage performant et cohérent avec un projet personnel que l'improvisation encore nourrit. Cela apporte aussi une forme de culture nécessaire à l'épanouissement artistique et à la compréhension de chacun de son évolution. Improviser signifie bien non seulement de pouvoir jouer de son instrument ou de sa voix mais aussi de pouvoir s'exprimer musicalement.

Toute fois, il est apparu que les finalités de l'improvisation et le processus d'accession à celles-ci étaient de nos jours quelque peu typés par les esthétiques qui emploie plus que d'autres l'improvisation. Une réflexion sur l'esthétique de la pratique de l'improvisation semble donc utile ; afin de pouvoir considérer cet acte comme adaptable à toute musique.

C'est justement à cela que la pédagogie pourrait répondre, en s'élaborant en partie autour d'un axe d'improvisation. Mais aussi – par ce biais – en mettant plus d'appui sur l'objectif d'ouverture de l'esprit et de l'écoute.

## BIBLIOGRAPHIE ET SOURCES

### LIVRES

« Le Discours Musical » de Nikolaus HARNONCOURT, 1982-1984, éd. GALLIMARD.

« Plaidoyer pour l'Improvisation dans l'Enseignement Instrumental » de Volker BIESENBENDER, 1998, éd. VAN DE VELDE.

« L'Improvisation Musicale » de Denis LEVAILLANT, 1981 éd. JEAN-CLAUDE LATTES, collection *Musiques & Musiciens*.

### TEXTES

« Un singulier hasard (De l'improvisation musicale) » ; intervention au colloque « *Improvisation et Musiques* », du 10 novembre 1995 à Achères de François NICOLAS, sources Internet : [www.entretemps.asso.fr](http://www.entretemps.asso.fr)

« De l'Improvisation » ; intervention au séminaire Entretemps « *Musiques / Psychanalyse* », du 6 avril 2002 à l'Ircam, de Eric BARRET, sources Internet : [www.entretemps.asso.fr](http://www.entretemps.asso.fr)

« Réhabilité l'Improvisation dans la musique classique » par Francesco BIAMONTE ; entretiens avec Gaël LIARDON en janvier 2002 pour la Revue Musicale Suisse, sources Internet : [www.fmil.org](http://www.fmil.org)

Site Internet de l'Académie Française et son Dictionnaire.

Ebauche du Schéma d'Orientation de l'Organisation Pédagogique de l'Enseignement de la Musique - 07-05-2005.

Ateliers, cours et entretiens suivis avec Denis COLIN, Claude TCHAMITCHIAN, Philippe LE CORF, Bernard STRUBBER, Laurent GOOSSAERT, Pierre DELAMARRE, Michel HUBERT, Isabelle de LA PEYRONNIE ; le Comité d'Orientation et de Réflexion du CeFEDEM de Bretagne / Pays de la Loire (réunion du 7 avril 2006).

Expérience de base à cette réflexion : Stage intensif d'improvisation « *Faire avec...* » de l'Ecole BRITTEN de Périgueux, 4<sup>ème</sup> édition de novembre 2002.

Expérience complémentaire à cette réflexion, lors de la formation : Réalisation Artistique avec Elèves ; il a été procédé à un travail d'interprétation d'une pièce contemporaine de Bernard CARLOSEMA (« Kératoïdale » pour deux contrebasses) via l'improvisation, concept nouveau pour ces élèves.