

Marie CHESNEL
FM violon

Mai 2008

L'IMPROVISATION DANS L'ENSEIGNEMENT MUSICAL
AUJOURD'HUI EN FRANCE

Mémoire réalisé sous la direction de
Christian Grimault

Cefedem Bretagne-Pays de la Loire

INTRODUCTION

L'improvisation au sens large, est une activité aussi diverse que répandue. L'être Humain ne cesse d'improviser chaque jour, de faire appel à sa spontanéité et son instinct afin de réagir face à l'imprévu, de se confronter à l'inconnu. L'improvisation musicale occupe une place capitale tout au long de l'histoire de la musique mais elle demeure aujourd'hui relativement spécifique à certaines pratiques comme l'orgue, la musique ancienne, le jazz.... Dans l'enseignement musical actuel, l'improvisation est en général considérée comme une discipline « à part » « en plus » et bien souvent les élèves n'y ont accès qu'en fin de parcours, après des années d'apprentissage dit « traditionnel » axé sur la partition. Cependant, l'improvisation connaît aujourd'hui un regain d'intérêt pour de nombreux musiciens cherchant à s'émanciper du support écrit. Paradoxalement, elle est un phénomène relativement méconnu voire absent dans le domaine de l'enseignement musical. Mais comment aborder l'improvisation au sens large dans l'enseignement alors que celle-ci même semble échapper à toute tentative de définition, de classification, étant par essence perpétuellement changeante? Est-ce un savoir faire ou un savoir être? Qu'apporte-t-elle aux musiciens et à la musique? Improviser peut-il s'enseigner? Et si oui, comment et quand la réintroduire dans l'apprentissage afin de la rendre plus naturelle et plus familière aux enfants?

Après avoir défini l'improvisation tant au niveau comportemental humain qu'au niveau musical, nous nous intéresserons à la place de l'improvisation au fil de l'histoire de la musique, du Moyen Age à nos jours, les lieux de son enseignement et de sa pratique aujourd'hui. Nous aborderons ensuite les similitudes et les différences qui peuvent exister entre l'interprétation et l'improvisation.

Dans une deuxième partie, nous nous questionneront sur les différentes pédagogies possibles de transmission de l'improvisation; l'importance de l'écoute, le rôle et l'influence de l'enseignant dans le cheminement de l'élève improvisateur. Il s'agit aussi de sensibiliser et de développer « la partition intérieure » de l'élève improvisateur, afin de nourrir sa créativité, son inventivité qui lui permettra de se positionner en tant que créateur. Nous nous pencherons ensuite sur les effets de l'improvisation dans la pratique du musicien, et comment celle-ci peut devenir un précieux outil pédagogique dans la formation d'un musicien. Nous terminerons par une proposition de l'intégration de l'improvisation dans l'enseignement musical, au niveau du projet d'établissement et dans un cursus de Formation Musicale.

I/ L'improvisation, son statut du Moyen Age à nos jours.

1) Définition de l'improvisation

Le terme improvisation suscite de nombreuses polémiques quant à sa définition ; *le grand Larousse* en 5 volumes définit le verbe improviser comme :

« Improviser : (de l'Italien *Improvvisare* et du Latin *Improvvisus*, imprévu) produire, élaborer un discours, un texte, un morceau de musique directement, sans préparation. »¹

Thierry Maucci propose une autre définition dans la revue *Marsyas* :

« Improviser : lier l'anticipation et le spontané, utiliser la source sonore dont on dispose, placer de l'inconnu sur du connu, laisser passer de l'inattendu dans le prévu »²

Miles Davis dans la partition intérieure de Jacques Siron nous dit :

« Improviser, c'est jouer au delà de ce que l'on sait »³

Il existe de nombreuses définitions de l'improvisation, son sens étymologique nous renvoie au caractère imprévu et non préparé d'une chose. L'improvisation peut être considérée au sens éthologique comme une manière d'agir d'un être humain, un comportement. Tout au long de sa vie , l'Homme doit faire face aux imprévus, être capable de réagir face à l'inconnu. En effet, l'Homme est souvent amené à improviser, à faire des choses auxquelles il n'était nullement préparé parce qu'il est impossible de tout anticiper, de tout connaître. L'Humain est aussi un être d'instinct et de spontanéité.

De plus l'improvisation est pratiquée dans divers espaces artistiques tels que le théâtre, la danse, les arts plastiques. Qu'en est-il de l'improvisation en musique? Le discours musical propre à l'improvisation n'est en effet inscrit sur aucun support, il ne peut donc être préparé. Miles Davis nous dit « qu'improviser c'est aller au delà de ce que l'on sait », le musicien explore ici un domaine qu'il ne maîtrise pas totalement, qui peut lui réserver des surprises, de

¹ Le grand Larousse en 5 volumes vol. 3 p.1598

² Thierry MAUCCI « Improvisation et pédagogie...quelques points qui me tiennent à cœur. » *Marsyas* n° 12, décembre 1989, p.55.

³ Citation de Miles Davis dans « La partition Intérieure » de Jacques Siron p.15

l'inattendu voire de l'inconnu. Il doit donc être capable de réagir, de rebondir de manière instantanée car l'improvisation musicale est une création éphémère.

Il semble également que l'improvisation ne soit pas uniquement un objet musical mais aussi une prise de position vis à vis d'une culture écrite. C'est une part de liberté dans un cadre réglementé, une prise de décision individuelle au sein d'un langage collectif. Une musique inscrite dans un cadre codifié, ritualisé, laisse peu de place à des conduites improvisées ou imprévues car ce sont les systèmes musicaux qui régissent les conduites musicales. Cependant, un cadre peut être nécessaire à l'épanouissement d'une improvisation, celle-ci doit comporter un début et une fin afin de constituer une forme. Le discours musical doit se construire, s'épanouir et se conclure. L'improvisation évolue au sein de la plupart des systèmes musicaux, entre un degré minimal d'interprétation ou de variation personnelle et un phénomène créatif à part entière tout comme la composition. Elle peut devenir une transgression de l'écriture, une exploration individuelle ou collective d'un système musical qui transcende la partition, l'œuvre écrite.

En musique, on associe très souvent, l'improvisation au jazz, or celui-ci n'en est qu'une facette, l'improvisation est une activité musicale appartenant au cadre général de la musique et elle permet de jeter des passerelles entre différentes traditions musicales.

2) L'improvisation au fil de l'histoire de la musique

Dans le livre *L'improvisation durant neuf siècles de musique occidentale*, E.T Ferand nous dit :

« Dans l'histoire de la musique, cette joie d'improviser en chantant et en jouant, transparaît à presque toutes les époques. L'improvisation a toujours entraîné la création de genres nouveaux et toute étude historique se limitant aux sources pratiques ou théoriques sans prendre en considération l'improvisation vivante, présente nécessairement une image incomplète voire même déformée. Il n'existe en effet pratiquement aucun domaine musical qui n'ait été affecté par l'improvisation, aucune technique musicale ou aucun style de composition qui n'en découle ou n'ait été profondément influencé par elle. Toute l'histoire de la musique témoigne du désir passionné et universel d'improviser. »⁴

⁴ Citation de E.T Ferand dans *L'improvisation, sa nature et sa pratique* de Derek Bailey p.12

L'improvisation existe depuis le Moyen Age, les premiers contrepoints étaient des décorations improvisées autour d'une mélodie fixée, cette pratique était également fort en vogue à la Renaissance.

L'improvisation a donc toujours été très présente à travers les différents styles de musique. Comment composer, en effet, sans préalablement tâtonner, sans laisser s'exprimer ses idées, son désir de musique ? On constate qu'à l'époque baroque quelle que soit le pays, l'improvisation a toujours existé. Etait musicien celui qui savait orner, compléter, embellir, améliorer...Le compositeur de l'époque interprétait ses œuvres et ne notait que quelques données, le reste était la part de l'improvisation ; la partition ne servait qu'à « rafraîchir » la mémoire. Un chanteur par exemple produisait une ornementation de la ligne mélodique, il utilisait la basse chiffrée pour orienter et épanouir son discours musical. De même, un violoniste par exemple devait être capable de produire une diminution sur des notes tenues, d'exercer une ornementation et une coloration riche d'une phrase musicale. Cette ornementation improvisée existait aussi bien dans la musique vocale qu'instrumentale et aussi bien dans la musique sacrée que profane. Cette pratique ne concernait pas seulement le soliste mais aussi le continuiste. Celui-ci ne devait pas seulement se contenter de réaliser les accords et d'avoir un rôle purement harmonique mais il inventait une partie logique sur le plan musical (figures mélodiques, contrapuntiques...). Ce continuiste jouait aussi souvent le rôle de chef d'orchestre, l'improvisation instaurait donc une grande interaction entre les musiciens, un esprit de communication et de créativité collective.

Durant les périodes classique et romantique, l'improvisation pouvait intervenir à la cadence d'un concerto. En effet, à l'époque, les partitions deviennent de plus en plus rigoureuses quant à la notation et laissent moins de liberté à l'interprète. La cadence reste donc un champ de liberté pour l'interprète qui nous faisait part de ces capacités techniques voire virtuoses et de son inventivité et créativité musicale en temps réel. Néanmoins, les compositeurs de l'époque comme Mozart, Beethoven ou Chopin demeurent des pratiquants quotidiens de l'improvisation.

Dans la deuxième moitié du XIXème siècle, l'improvisation tend à disparaître avec l'apparition du concept de « compositeur ». A cette époque, bien souvent, le compositeur n'est plus l'interprète. La musique se complexifie de plus en plus au niveau mélodique, harmonique et rythmique et il devient impensable de demander à l'interprète d'improviser

dans un langage qui n'est plus le sien . La notion de chef d'orchestre s'intensifie, le répertoire symphonique augmente laissant ainsi moins de place à l'improvisation.

Le XXème siècle est traversé par plusieurs tendance quant au rapport à l'improvisation. La complexité musicale atteindra son apogée à l'heure du dodécaphonisme puis du sérialisme (avec l'école de Vienne de Schoenberg, Berg et Webern notamment), langage complexe qui exclut toute possibilité d'improvisation. Mais on assiste dans les années 1950 à un revirement de situation avec l'apparition du concept de musique aléatoire où l'interprète est à nouveau sollicité, jouant un rôle actif dans la composition des oeuvres. Ici, l'improvisation se trouve à différents niveaux : l'interprète peut décider à travers ces formes dites ouvertes dans quel ordre il jouera certains paramètres, il peut choisir un timbre ou un mode de jeu personnel. Dans les *sequenza* de Luciano Berio par exemple, Denis Levaillant dit que

« les créateurs de ces pièces solistes sont créateurs avant tout » et que « l'interprète est libre de prendre son temps »⁵

L'improvisation connaît également un essor considérable dans un style nouveau émergeant des bas fonds de Harlem. En effet, l'improvisation occupe dans le jazz une place prédominante. Beaucoup de courants traversent le jazz, mais du *be bop* au *free jazz* en passant par le *cool jazz*, l'improvisation demeure toujours une valeur fondamentale. Pour Derek Bailey par exemple « plus une musique est improvisée et meilleure elle est ».

La pratique de l'improvisation disparaît donc progressivement au cours des XVIIIème et XIXème siècles, mais elle connaît une renaissance au XXème siècle avec l'émergence du jazz et des musiques aléatoires.

3) Les lieux d'enseignement de l'improvisation aujourd'hui

En Europe, on a tendance à considérer que l'improvisation est l'aboutissement d'un savoir alors que l'histoire de la musique nous révèle le contraire. Durant ces deux derniers siècles, cette pratique musicale s'est fragilisée voire effacée du cadre de l'institutionnalisation de la musique. Le rapport à l'improvisation est fondamentalement différent dans certains pays extra européens, considérons par exemple un pays tel que le Maroc : l'improvisation est une

⁵ Denis Levaillant L'improvisation musicale ; essai sur la puissance du jeu p. 39

donnée fondamentale et fait partie intégrante de la vie musicale de tout un chacun. De même, l'improvisation occupe une place prépondérante dans les musiques traditionnelles et toute la musique Indienne. Bien qu'elle soit très influencé par la vie spirituelle, le musicien Indou échappe à l'autorité d'une musique très réglementée au niveau théorique et de la technique de jeu, et jouit d'une très grande liberté.

« En ce qui concerne l'apprentissage de son métier, l'élève dans la musique Indienne n'a d'autre choix que de trouver un musicien actif qui lui dispense un enseignement concret, et sous la tutelle de ce maître, de poursuivre son propre développement et de tenter d'acquérir sa propre autonomie artistique .»⁶

Cette approche de transmission orale d'un savoir est diamétralement opposée à l'enseignement musical actuel en France (conservatoires et écoles de musique). En effet, celui-ci a plutôt tendance à privilégier le rapport à l'écrit et considère l'improvisation comme une discipline à part entière et non comme une pratique inhérente à l'enseignement musical. Seuls quelques domaines relativement cloisonnés comme les classes de jazz, de musique ancienne, ou d'orgue pratiquent l'improvisation.

Les classes d'orgue par exemple offre une pratique de l'improvisation au sein même de leur cursus. L'improvisation à l'orgue s'est développée à cause de la durée variable des différentes parties de l'office religieux. L'organiste doit donc être capable de moduler les différents moments de la messe. Les formes d'improvisation étaient essentiellement basées sur l'ornementation mélodique, le traitement du cantus firmus, les variations de chorals et l'improvisation libre. Cette pratique est restée une partie intégrante du métier d'organiste tout au long des siècles malgré sa disparition au sein de la musique savante Européenne au XIXème siècle. Elle comporte cependant deux aspects ; l'improvisation stricte (à l'intérieur de formes établies comme le choral) et une improvisation libre (sans forme imposée) que l'on retrouve dans les églises.

Les classes de musique ancienne tentent de perpétuer cette tradition de l'improvisation, bien qu'elle soit relativement codifiée à travers un travail d'ornementation, de coloration, de variations de mélodies, de diminution. De même, la notation d'une basse chiffrée permet, tout en veillant à respecter certaines règles d'écriture (comme éviter les quintes parallèles entre les deux mêmes voix, la sensible qui doit se résoudre sur la tonique...)

⁶ Derek Bailey *L'improvisation ; sa nature et sa pratique dans la musique* p.18

une grande liberté quant à sa réalisation. Le continuïste se doit d'improviser de petits motifs mélodiques au sein des différentes voix de sa réalisation harmonique.

Les classes de jazz pratiquent également énormément l'improvisation. Celle-ci est assurément le matériau premier du jazz et de la musique improvisée noire Américaine des années 1950. L'improvisation apparaît à différents niveaux ; mélodiques, rythmiques, harmoniques. Le travail d'un « standard », peut se faire tout d'abord par une ornementation du thème, des modifications rythmiques tout en respectant le « squelette thématique » et son cheminement harmonique. Le travail d'improvisation se base sur la « grille » harmonique d'un morceau. De même que le continuïste en musique ancienne, le pianiste de jazz qui assure généralement le rôle harmonique, dispose de la même liberté de réalisation d'une grille et doit être attentif à transformer ce support harmonique en un discours musical vivant.

Malgré le cloisonnement actuel des pratiques de l'improvisation, on assiste aujourd'hui à un regain d'intérêt pour cette pratique dans notre société, l'improvisation demeure un acte spontané et accessible à tous, indépendamment du degré de maîtrise musicale, elle offre une grande possibilité d'expression personnelle.

4) Interprétation- Improvisation

Voici pour commencer une petite définition du terme interprétation :

« Interprétation : n.f (du latin *interpretation*, -onis, explication). Action d'interpréter, de donner un sens particulier ; explication commentaire : *interprétation d'un texte, d'une œuvre.* »⁷

En effet, un texte ou une œuvre musicale n'ont pas de sens s'ils sont uniquement ânonnés, réalisés machinalement. A travers sa sensibilité, son caractère, la personnalité de l'interprète va « colorer » une œuvre, lui donner un sens particulier voire singulier. Il existe une part d'improvisation certaine à travers l'interprétation d'une œuvre. En effet, un compositeur ne peut « tout » écrire, même si certaines partitions sont très précises quant aux tempi, aux nuances, aux phrasés ou par exemple l'écriture très précise du rubato chez Chopin, chaque musicien interprétera à sa manière les différentes indications.

⁷ dictionnaire *Le petit Larousse en couleurs* p 495.

Les problèmes d'édition interviennent également, certaines partitions sont modifiées, transcrites, transposées et le résultat final est souvent bien éloigné de la notation initiale. Outre ces problèmes matériels, la partition comporte une part de non-écrit et l'interprète doit pouvoir « lire entre les lignes » afin de l'interpréter. Chaque musicien possède une conception personnelle de la notion de « allegro » par exemple, ou de la durée d'un point d'orgue. Prenons par exemple, la lecture d'un texte de théâtre ou bien d'un poème, bien que le contenu soit le même, il existe de multiples manières de le lire. Les intonations, les respirations, les inflexions sur certains mots, les timbres de voix peuvent donner naissance à une multitude d'interprétation et de manière de faire vivre un texte. Ce même phénomène est facilement transposable en musique, chaque instrument détient un son qui lui est propre, et chaque musicien a une conception personnelle du son, une technique instrumentale et deux pianistes n'auront par exemple pas le même son alors qu'ils jouent sur le même instrument. Or le timbre influence déjà beaucoup l'interprétation, un violon qui possède des graves très sonores, va mettre plus en valeur les basses d'une phrase mélodique (ex sonate et partita de Bach). Outre, les phénomènes proprement instrumentaux et techniques de l'interprète, il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'un être humain derrière cet instrument, doté d'une sensibilité plus ou moins importante suivant la personnalité ou le moment même de l'interprétation.

L'analyse d'une œuvre influence également beaucoup son interprétation, l'interprète va mettre en évidence une mise en tension du discours dans un passage très tumultueux harmoniquement par exemple, dans un développement de forme sonate. Certains musiciens s'efforceront dans un premier temps d'aborder une partition à travers une approche analytique alors que d'autres se fieront plus à leur instinct musical, leurs premières impressions, les couleurs, les tensions et détente ressenties corporellement sans forcément s'être penché sur le schéma harmonique.

Certains paramètres ne sont donc aucunement prévisibles, une phrase musicale peut être ressentie de diverse manière, et nul ne peut interpréter et ressentir une partition de manière machinale, automatique. Il existe donc autant d'interprétation possible que d'interprètes. Quelle est donc la nature de ce « petit plus » impalpable et propre à chaque individu qui donne sens à toute partition, à tout texte qui au delà d'être primordiale devient quasiment obligatoire pour éviter l'ennui de ses auditeurs? Il faut savoir, en tant qu'interprète être à l'écoute de la résonance que l'œuvre abordée peut provoquer en soi afin de pouvoir « l'habiter » complètement.

Etre capable de convoquer de manière immédiate, les moyens techniques nécessaires à exprimer les émotions suscitées par cette œuvre. L'interprétation est donc une délicate alchimie dont l'équilibre consiste à interpréter le plus rigoureusement possible les codes d'une partition et d'être capable de teinter cette œuvre de notre sensibilité, de nos émotions. Il est donc primordial pour l'interprète, afin de faire vivre une œuvre de convoquer ses propres paysages, sa propre « partition intérieure », de se l'approprier afin que celle-ci redevienne une œuvre vivante et unique.

II/ Pédagogie de l'improvisation.

1) Transmission

a) Relation maître élève dans la pédagogie de l'improvisation

Les questions de transmissions de l'improvisation comme « L'improvisation peut-elle s'enseigner ? Et si oui, comment ? » sont fréquentes pour un pédagogue. En effet, nous avons vu qu'un musicien en interprétant une œuvre fait déjà appel à une sorte d'improvisation. Néanmoins, il existe souvent des réticences et des craintes à se confronter à une improvisation plus libre, où le support écrit n'est plus la seule source d'inspiration et où il s'agit de convoquer des éléments plus personnels, plus intimes, un « paysage mental » que Jacques Siron appelle « la partition intérieure ». Les classes et stages d'improvisation fleurissent de plus en plus à travers les institutions et traduisent un réel désir pour nombre de musiciens de s'émanciper de la partition. Mais improviser peut-il s'apprendre ? Quelles démarches et quels acquis permettent d'accéder au statut d'improvisateur ?

Il est difficile d'imaginer justement l'enseignement d'une pratique qui se définit comme un acte non préparé. Bien sûr les improvisations en classe d'orgue ou en classe de jazz sont relativement codifiées et il est nécessaire d'apprendre les modes de langage, les notations afin de pouvoir improviser à travers un style. Néanmoins, ces différentes connaissances ne sont que « la boîte à outils » de l'improvisateur. Il existe un « savoir-faire » de l'improvisation, un cheminement, une maturation que seul le futur improvisateur peut parcourir, guidé par son pédagogue. Il doit se positionner en tant que créateur, développer et enrichir sa partition intérieure afin de construire un discours musical. Néanmoins, le rôle de guide du pédagogue est primordial dans cet apprentissage. Celui-ci ne se situe pas uniquement comme un transmetteur de valeurs théoriques, comme un modèle inébranlable et irréprochable mais comme un conseiller qui se doit d'être à l'écoute des envies de son élève.

La relation « maître-élève » vis à vis de l'improvisation est très singulière dans l'histoire de l'improvisation. Dans certaines traditions telles qu'en Afrique, en Inde..., la transmission se construit dans la relation maître-élève ; le maître cherche à faire de l'élève un réceptacle afin de lui donner les moyens et les capacités de recevoir son enseignement.

On observe des points communs entre ces pays dans la pédagogie de l'improvisation. Les étapes successives sont l'imitation, l'invention puis l'improvisation.

Dans certaines musiques de l'Inde, l'élève reproduit pendant très longtemps ce que lui dicte son maître (même dans les plages d'improvisation) avant de pouvoir s'émanciper de son enseignement et de mettre à profit ses connaissances dans sa pratique autonome de la musique. De même, dans les musiques traditionnelles comme les musiques tziganes ou manouches, les mélodies se transmettent par imitation, par le biais de l'oralité. Bien souvent l'improvisation en jazz manouche se transmet de père en fils (comme en témoigne la grande famille Reinhardt, ou les père et fils, Dorado et Samson Schmitt). Le jeune fils (ou neveu) est autorisé à jouer la grille (la « pompe » à la guitare) pendant que son père improvise. L'enfant tout en occupant un rôle harmonique et rythmique clé, s'imprègne alors des différentes improvisations, et emmagasine un grand nombre de connaissances qui lui permettront plus tard de nourrir son improvisation.

La relation maître élève dans la transmission de l'improvisation a connu également de nombreuses influences en Occident. Il y eut dans les années 1970, une tendance libertaire quant à l'improvisation dans les musiques folk, la devise était devenue « faire ce qu'on veut, quand on veut, comme on veut ». Cette période va générer un mouvement de musiciens improvisateurs qui apprendront la musique en autodidactes et qui se pencheront que beaucoup plus tard vers un modèle. L'improvisateur se construit à travers une démarche empirique pour arriver au modèle original. Cette démarche de travail en autodidacte de l'improvisation est encore très présente de nos jours. Il est en effet essentiel de garder à l'esprit que chaque musicien doit aussi être son propre professeur, doit être autodidacte à sa manière afin de trouver un langage musical personnel. Il faut être capable de résister à la tentation d'être pris en charge par la méthode ou le maître et au contraire accepter de défricher son propre terrain d'adopter un matériel proche de soi même.

« Il convient de ne pas oublier qu'il existe un pédagogue idéal, c'est la vie et l'expérience personnelle. A chacun de développer le propre pédagogue qu'il porte en lui. Personne d'autre ne doit ni ne peut s'y substituer »⁸

⁸ Jacques Siron, *La partition intérieure* p.22

Par conséquent, il semble que le rôle d'enseignant dans la pédagogie de l'improvisation est de donner à l'élève les moyens d'être autonome et de permettre l'éclosion d'une personnalité musicale. La place de cet enseignant est délicate car il doit être attentif aux besoins de l'élève et savoir y répondre, l'aider à stimuler la recherche plutôt que la répétition, éveiller sa curiosité et lui donner envie de creuser plutôt que de distribuer des systèmes. Il sert de miroir à l'élève car il traduit ses désirs et l'aide à tracer plus clairement son chemin. On aboutit donc à l'étymologie même du mot de pédagogue : celui qui accompagne l'élève.

b) Partition intérieure et écoute.

Un improvisateur ne peut se passer de la maîtrise technique de son instrument, d'une agilité digitale et des connaissances théoriques sont sans doute indispensables pour organiser un discours musical. Mais il existe un autre paramètre primordial dont il ne pourrait se dispenser qui est tout simplement « l'oreille » ou plus exactement la faculté de se représenter mentalement des sons. Jacques Siron, dans la *Partition Intérieure* nous dit : « On ne peut vraiment jouer que ce que l'on entend dans son imagination . »

Il s'agit d'éveiller le plus tôt possible, l'oreille d'un improvisateur. L'oralité à travers un travail d'imprégnation, d'imitation permet à la fois d'acquérir une oreille intérieure, une résonance des sons dans le corps et de développer l'écoute. Musique et écoute sont intimement liés. De plus, un musicien qui n'est plus concentré à lire une partition est plus disponible à l'écoute, au son, à la justesse et à la manière de conduire une pensée musicale. Notre rôle en tant que pédagogue, est de développer « la partition intérieure » de nos élèves, de susciter leurs imaginations musicales à travers leurs connaissances, leurs envies, leurs personnalités artistiques. Quelles sont par exemples leurs propres intentions ; qu'est-ce qui résonne en eux ? A quoi sont-ils sensibles ? Pour pouvoir puiser des idées musicales en eux, les improvisateurs doivent avoir également développé une grande écoute. L'écoute peut être à la fois abordée comme un travail d'immersion passive, d'imprégnation , d'absorption d'un genre musical à travers l'écoute de disques. C'est un moyen d'intégrer et d'acquérir de manière implicite, beaucoup de notions musicales. Mais de passive, l'écoute peut devenir active et dirigée. L'auditeur plus initié, a acquis des connaissances, ressent des familiarités voire des préférences vis à vis de tel ou telle musique. Son écoute devient plus précise, plus exigeante, et cet auditeur sait à présent vers quels types de musique il va orienter son écoute et sa soif de culture.

Mais, l'écoute ne se limite pas seulement à écouter plus ou moins passivement différents styles de musique mais peut être considérée comme un comportement en soi. Apprendre à écouter n'est pas forcément inné pour tout le monde, il faut aussi accepter de se rendre disponible pour cette musique, de mettre ses sens en éveil et son corps en résonance. En effet, écouter peut également relever de l'abandon de soi, de laisser s'exprimer les différentes émotions qu'une musique peut susciter. Il faut également être capable de convoquer cette écoute pendant que l'on joue, stimuler son exigence sonore au niveau de la qualité du timbre, de son, de la justesse, de la conduite musicale des phrases. Affiner son oreille, se nourrir de différents langages musicaux, se rendre disponible à l'écoute sont autant d'ingrédients nécessaires pour développer une « partition intérieure » chez un futur improvisateur.

Etre à l'écoute signifie également « être à l'écoute de soi », et pour un pédagogue « être à l'écoute de l'élève ». L'improvisation est un comportement musical intimement lié à la psychologie de l'individu. En effet, à travers cette pratique, l'individu se positionne en tant que créateur, il convoque ses différentes connaissances musicales mais aussi sa sensibilité, ses émotions afin d'élaborer un discours musical. Ce genre de pratique est relativement inconfortable pour un grand nombre d'individus, qui se sentent perdus voire « nus » sans le support de la partition. C'est pourquoi il est important, avant de demander à un élève d'improviser, de l'aider à se construire en tant qu'improvisateur. Un premier travail d'improvisation peut être abordé de manière non musicale, il s'agit de se libérer d'un cadre, d'un contexte afin de stimuler son imagination. Les mots semblent parfois plus accessibles pour improviser que notre instrument et le langage musical. Prenons par exemple un exercice fréquent en pratique théâtrale, il s'agit de montrer un objet et d'inventer seul ou à plusieurs une histoire. En général, le début de l'histoire est tout à fait sensé, en rapport direct avec l'objet et puis petit à petit, à force de digression l'histoire devient de plus en plus rocambolesque voire absurde. L'idée est de laisser libre cours à son imagination, de lâcher prise avec ses idées cartésiennes et ses préjugés de bon sens pour stimuler notre capacité de création. Cette étape permet bien souvent de libérer les différents participants, d'affronter une situation d'improvisation de manière à s'émanciper d'un cadre extérieur pour découvrir une richesse intérieure. C'est cette même imagination qui sera exploitée dans le cadre d'une improvisation musicale. Il s'agit en effet de construire une histoire relativement cohérente avec des éléments imaginaires, il en est de même pour la construction d'un discours musical

improvisé avec des motifs musicaux intérieurs, imaginés. L'improvisation musicale peut être abordée de manière progressive, et ne peut avoir lieu au début que sur un seul paramètre : improviser un rythme sur une phrase mélodique donnée ou le contraire par exemple. Préciser son écoute afin d'enrichir sa partition intérieure, stimuler son imagination en lui demandant par exemple d'improviser sur une image ou sur un conte. Veiller à l'équilibre entre l'oralité et l'écrit pour pouvoir intérioriser des musiques sans avoir recours à la partition.

Il s'agit de lui faire prendre conscience du phénomène en lui-même de l'improvisation au sens large comme une chose non préparée. Ses petits exercices préparatoires pourront permettre d'appréhender de manière moins anxieuse la pratique de l'improvisation, de prendre le temps de mettre en place des réflexes auditifs, de développer un univers imaginaire et musical. Prenons par exemple, au sein d'un cours d'instrument ou de Formation Musicale, le travail d'une gamme. Le professeur peut demander de « jouer » avec les différentes notes de cette gamme, avec des points de repère comme tonique -dominante -tonique dans un premier temps, puis de manière complètement libre par la suite. Cette pratique permet de développer sa spontanéité (sa vivacité d'esprit, sa capacité réflexive et son aptitude à mettre à profit sa technique) et sa gestion de la connaissance, sa manière de gérer le temps afin de construire un discours musical.

2) Les effets de l'improvisation dans la pratique du musicien

a) Pourquoi improviser ?

De plus en plus de musiciens ressentent le besoin d'improviser, de s'émanciper de la partition, d'un modèle. L'improvisation n'est pas nécessairement spécifique à une pratique comme le jazz, la musique ancienne... mais elle est plutôt à considérer au sens large, comme l'art de jouer une musique qui n'est nullement écrite et instantanée.

Cet attrait pour la pratique de l'improvisation peut s'expliquer par plusieurs raisons comme des phénomènes sociologiques, politiques ou historiques, à une certaine philosophie de vie, des rites, des religions... D'autre part, cette pratique peut correspondre à des préoccupations plus individuelles liées aux motivations personnelles du musicien, de sa psychologie, de ce qu'il est en tant qu'être humain. Au sein de certaines sociétés comme

l'Afrique ou l'Inde, le besoin d'improviser correspond à un besoin d'exister dans la société ; l'improvisation peut s'imposer comme l'un des piliers de la communication entre individus.

De plus elle permet au musicien de se positionner en tant que créateur, d'explorer, de développer sa personnalité artistique, son imaginaire à travers la construction d'un discours musical. L'art de l'improvisation est aussi un art de la rhétorique en tant que telle. La construction d'un discours s'effectue dans une durée, un début et une fin, il faut savoir surprendre ces auditeurs, utiliser à bon escient un vocabulaire approprié. Il faut être capable, tout en gardant la spontanéité requise pour improviser, de gérer différents paramètres afin de mener correctement ce discours dans le temps. En effet, la gestion du temps pose souvent problème dans la construction d'un discours musical improvisé. Le musicien, par appréhension du vide et du silence, a souvent tendance à noyer son improvisation dans un bavardage musical dépourvu de respiration et donc de clarté.

L'improvisation va également permettre au musicien d'intégrer des notions fondamentales et de convoquer ses différentes connaissances. Elle nous apprend à écouter ce qui nous entoure, à prendre et à transmettre des informations, à proposer des idées et accepter celles des autres. Improviser permet d'intérioriser une carrure rythmique comme harmonique ; en jazz par exemple, il est primordial de « connaître » la grille, d'en éprouver ses tensions harmoniques, les carrures rythmiques de phrases. Ce travail d'intériorisation permet ensuite de s'émanciper de ce cadre afin d'être plus disponible pour convoquer sa partition intérieure et construire ses phrases musicales. L'improvisateur apprend ainsi à manier, sélectionner et développer de la matière musicale et adopte un nouveau rapport avec son instrument. Cette pratique de l'improvisation va lui permettre d'explorer et d'élargir sa palette de timbres, d'articulations, d'intensités, de hauteurs.

Le rapport de l'improvisateur au compositeur et à l'oeuvre va également être modifié puisque celui-ci se positionne en tant que créateur. Le développement de sa créativité, d'une personnalité artistique va complètement modifier son rapport à la partition, à l'écrit. Pour lui, la partition n'est plus une oeuvre figée mais au contraire un terrain qui se doit d'être habité par la sensibilité et la créativité de l'interprète. Le support écrit devient un champ d'investigation afin de devenir une oeuvre vivante, unique. L'improvisateur est en perpétuelle remise en question, et sa capacité d'adaptation lui permet de prendre de la distance voire quelques

libertés vis à vis de la notation. Il apprend à réagir en fonction de ce qu'il ressent à un moment précis, et tente de le transmettre à travers son interprétation.

De plus, l'improvisation se pratique très souvent de manière collective ; il s'agit de trouver l'équilibre entre l'épanouissement de la liberté individuelle et une conscience collective mouvante et réfléchie de la réalisation d'une œuvre. Cette délicate alchimie demande une grande qualité d'écoute entre les musiciens où chacun doit être capable de défendre sa personnalité artistique tout en respectant la « couleur et la texture musicale » d'une œuvre collective.

b) le droit à l'erreur

Le célèbre contrebassiste de jazz, Gary Peacock nous dit :

« Il faut bien commencer, accepter de ne pas juger. Il faut savoir faire des erreurs »⁹

L'improvisation se définissant comme un acte non préparé, éphémère adopte un tout autre rapport à la notion d'erreur. En effet , il est important d'accepter dans l'improvisation, le coté provisoire et incertain de cette pratique. L'improvisateur ne peut pas s'efforcer de ne pas faire d'erreur puisqu'il joue une musique du moment, qui s'impose à lui et dont il doit accepter le propos et le son. De plus, que signifie « erreur » en improvisation, dans une création spontanée et éphémère? Une fausse note? Une note étrangère à un accord? Mais peut-on parler de notes étrangères quand les accords vont jusqu'aux 11èmes ou 13èmes ? Un décalage rythmique? Une erreur en improvisation est une note qui n'est pas assumée, habitée, et après tout une fausse note n'est qu'à un demi-ton d'une note de l'accord finalement. Un improvisateur évolue dans l'inconnu et doit en aucun cas se laisser déstabiliser par ses erreurs mais au contraire jouer avec et les intégrer dans son discours musical sans perdre la continuité. Prenons par exemple une note étrangère à l'accord, celle-ci passera inaperçue si l'improvisateur joue avec la dissonance qu'elle engendre, s'il l'accentue au lieu de la camoufler. Bien sur, le type d'erreur évolue avec la pratique, certaines comme se perdre dans une grille par exemple, tendent à disparaître avec le temps et font place à de nouvelles difficultés. L'improvisateur plus aguerri se confronte à la difficulté de construire un discours avec ses limites (début et fin), le moment de la mise en tension où la vélocité peut être mise

⁹ Citation de Gary Peacock dans *L'Improvisation musicale* de Denis Levaillant p.21

en valeurs, et sa manière de conclure sa proposition musicale. L'improvisation et l'art de la rhétorique qu'elle engendre, nécessite une grande capacité d'adaptation et d'écoute dans cette appropriation instantanée de certains outils. La notion de liberté se renforce si on a la possibilité voire la volonté de se tromper.

La pédagogie de l'improvisation offre donc à l'élève la possibilité d'explorer, de tâtonner, d'évoluer sur un nouveau terrain où sa créativité et sa sensibilité sont les éléments moteurs. La notion d'erreur n'est plus du tout la même, elle devient un passage nécessaire afin de mieux maîtriser l'art de créer instantanément.

3) Intégration de l'improvisation dans l'enseignement musical

a) L'improvisation : un précieux outil pédagogique.

La musique comme toute création artistique prend sa source d'inspiration dans une certaine forme d'invention, d'improvisation. Il semble donc important d'intégrer l'improvisation dans l'enseignement musical et ce, dès le cours d'éveil. En habituant l'enfant à faire des essais improvisés, on pourra maintenir et cultiver son sens créatif, son imagination. En partant de son imaginaire et en lui autorisant des modes de jeux divers et informels, l'enfant entretiendra un contact physique privilégié avec son instrument et pourra explorer un nouvel univers sonore. Le travail d'improvisation et d'interprétation doivent être considérés comme complémentaires plutôt qu'antagonistes. Il est important de faire un parallèle entre les deux pratiques, de réinvestir les différents éléments apportés par l'une et l'autre afin de nourrir une pensée musicale qui ne cesse de s'enrichir.

Ainsi l'improvisation permet de faire cohabiter l'instinct et la culture (par le biais de l'apprentissage des œuvres) et de mettre à profit ce travail pour l'interprétation et la technique instrumentale. Réciproquement, le réinvestissement de connaissances abordées dans un travail d'interprétation peut nourrir la construction d'un discours musical improvisé.

Comme tout art, la musique doit être considérée comme un moyen d'expression. Même si l'interprétation permet de développer sa sensibilité musicale, de s'exprimer, le rapport à la partition peut limiter voire brimer certains dans leur désir d'épanouissement artistique. La lecture peut en effet entraver une certaine spontanéité, et l'improvisation est

vraiment perçue comme une libération pour certains. Il est nécessaire si l'enseignement musical vise à amener à une certaine autonomie artistique et au développement du sens créatif, de considérer l'improvisation comme une valeur éducative à part entière.

b) l'improvisation au sein d'un projet d'établissement et dans un cursus de Formation Musicale

Dans l'enseignement musical, il est regrettable de constater que l'improvisation et la complémentarité qu'elle offre avec l'interprétation sont bien souvent occultées. Les institutions musicales ont tendance à former des interprètes rigoureux maîtrisant parfaitement leur instrument mais non des improvisateurs. Or, il est important de considérer la formation et la pratique du musicien de manière plus générale ; un musicien qui est incapable de jouer sans partition est-il un musicien complet? Par ailleurs, on sait que l'improvisation occupait une place primordiale dans la vie musicale de Bach, Mozart, Chopin, Liszt et tant d'autres.. Ces compositeurs avaient en outre une profonde connaissance des maîtres du passé. Pourquoi le XXème siècle a-t-il en quelques sortes aboli la conjugaison de ces deux compétences ; c'est à dire à considérer l'improvisation comme un apport pour l'interprétation de la musique écrite ? Mozart affirmait que : « Pour bien interpréter un morceau, il faut jouer comme si on improvisait ». Il conviendrait donc, par le biais de l'improvisation de s'imprégner du style de tel ou tel compositeur et de chercher à redécouvrir un processus compositionnel non seulement du point de vue d'une intention intellectuelle mais aussi du point de vue du geste musical.

Il pourrait donc être intéressant d'imaginer dans un établissement musical, quatre pôles d'égales importances dans la formation d'un musicien :

- la pratique instrumentale individuelle
- la pratique collective
- la culture musicale
- l'improvisation

Dans toute démarche pédagogique, il est important de prendre en compte simultanément ces quatre notions et de ne pas les envisager comme des disciplines isolées. Il existe différents types d'improvisation (invention, création) transposables dans divers

domaines esthétiques. Pourquoi ne pas imaginer par exemple une réelle recherche d'improvisation d'une cadence de concerto de Haydn ou Brahms, pratique qui était jadis monnaie courante? En outre, il est possible de pousser l'improvisation sans cesse aux limites de ce qu'on a coutume de faire ; On peut par exemple exiger d'un musicien de jazz qu'il maîtrise non seulement la grille harmonique d'un standard, mais qu'il soit également capable d'harmoniser une mélodie (pour un quatuor de cuivres par exemple).

En somme, l'improvisation peut faire apparaître un grand nombre de compétences et attester d'un certain sens musical. Elle peut également délier certaines tensions et dédramatiser certaines situations musicales (concerts, examens..)

Les établissements musicaux (comme le Conservatoire à Rayonnement Régional de Nantes) tentent de plus en plus de combler le fossé qui existait entre les cours de Formation musicale et les cours d'instrument. De nombreux ateliers de pratique d'ensemble encadrés à la fois par des professeurs d'instruments et un professeur de Formation Musicale ont vu le jour depuis plusieurs années. Ces ateliers permettent enfin aux élèves de faire le lien entre la théorie et la pratique. Ne pourraient-ils pas également être le lieu d'expérimentation d'une improvisation collective. Certains pourraient dans un premier temps adopter un rôle harmonique, avec un enchaînement de degrés simples (ex. I,II, IV, V, I) et les autres peuvent inventer et enchaîner de petits motifs musicaux visant à construire une véritable phrase. Chacun amène donc sa petite touche personnelle et créative dans la réalisation d'une œuvre collective improvisée.

Ce travail d'improvisation peut également avoir lieu au sein d'un cours de formation musicale plus traditionnel de 1^{er} cycle par exemple. L'objectif est de faire assimiler le sens de la mesure ou de la carrure. Un premier travail peut se faire de manière sensorielle : l'enseignant choisit un cycle rythmique (ex. deux mesures à quatre temps et tous les enfants par exemple marchent sur les noires). Un enfant dans un premier temps, imite les phrases énoncées par le professeur (frappées dans ses mains tout en conservant la pulsation aux pieds), puis il invente à son tour des phrases qui seront répétées par les autres. Enfin, deux élèves peuvent dialoguer en inventant des motifs rythmiques tout en respectant le cycle rythmique choisi au départ. Marcher en rythme permet d'intérioriser une pulsation, et le travail polyrythmique avec les mains aide à assimiler une carrure de manière sensorielle. On peut imaginer un travail parallèle avec la lecture : dans cette carrure de deux mesures, seule la première est écrite et l'enfant doit inventer un motif rythmique dans la suivante. Ainsi,

l'improvisation permet de faire un lien réel entre l'oral et l'écrit, entre le visuel et le sensoriel. Ce travail d'improvisation sur les carrures, par cette approche sensorielle, peut se faire également au niveau mélodique. Le même cheminement (imitation puis invention) pourra amener à des questions réponses improvisées dans une tonalité donnée. Ici, l'improvisation permet de ressentir intérieurement, des phrases musicales, des carrures, un parcours tonal ; ce travail peut rejaillir de manière bénéfique sur la compréhension et l'interprétation d'un texte musical écrit. Cette approche de l'improvisation, en complément des connaissances théoriques indispensables, permet dans une atmosphère ludique, d'éprouver une compréhension musicale globale et d'ouvrir de nouveaux horizons.

Intégrer l'enseignement et la pratique de l'improvisation entraîne nécessairement la question de l'évaluation. Lorsqu'un élève débute en improvisation, il se juge beaucoup, n'étant plus concentré à lire une partition, il devient totalement disponible à l'écoute. Il devient souvent ainsi plus critique que lors de l'interprétation d'une partition. L'élève improvisateur est celui qui sait le mieux s'il peut approfondir ses idées, s'il peut affiner ses outils permettant de les exprimer. Dans cette optique, l'enseignant doit faire comprendre à l'élève qu'il doit cheminer, chercher et mûrir dans cette démarche. Ainsi, l'idéal est que l'apprenant évalue lui même son improvisation en essayant de la situer à l'intérieure d'une échelle de progression, il s'agit donc d'une « évaluation formatrice ».

Conclusion.

L'improvisation est donc sujette à de nombreuses polémiques, son enseignement reste rare et relativement cloisonné. Néanmoins, l'histoire de la musique nous démontre qu'elle a toujours occupé une place de choix au même titre que l'interprétation et la composition. Bien souvent, l'improvisation est considérée comme une pratique « à part », accessible pour des élèves d'un niveau musical avancé. Or l'improvisation ne se limite pas à un « savoir faire » mais bien à un « savoir être » utile tant en musique que dans la vie de tout un chacun. Pourquoi attendre d'être un musicien confirmé pour avoir accès à cette perception de la musique, voire de philosophie de la vie? Aborder l'improvisation dès le plus jeune âge permettrait de la rendre plus familière et plus naturelle.

De plus, l'improvisation regorge de « vertus » ; elle est un outil essentiel pour l'épanouissement de la créativité et le développement de l'autonomie artistique. Utiliser ses ressources intérieures, se positionner en tant que créateur, permet une nouvelle approche de l'interprétation et de la réappropriation d'œuvres du répertoire. De nombreux grands compositeurs, comme Bach, Mozart ou encore Chopin pratiquaient quotidiennement l'improvisation et c'est cette « exploration » et ce « tâtonnement » qui leur permettaient de fixer ensuite leurs idées et leurs découvertes musicales par écrit. Il est donc important de considérer l'improvisation à l'égal de l'interprétation, de multiplier les échanges entre ces deux pratiques, cette bivalence ne pouvant qu'enrichir l'une et l'autre. L'improvisation demeure relativement absente de l'enseignement musical actuel, difficile de transmettre en effet un art aussi instantané, qu'imprévisible. Néanmoins, les différents modes de transmission sont aussi divers que variés. Cependant, il faut prendre garde à ne pas tomber dans la démagogie et la facilité, car si l'improvisation est synonyme de liberté, elle est loin d'être un don inné, acquis et bien au contraire, elle mérite d'être travaillée, cultivée, approfondie, enrichie, et ce , avec beaucoup de rigueur et d'humilité.

Raffi Ourgandjian dit :

« Le génie de l'improvisation n'est pas sublime à tout instant ; il y a des moments exceptionnels et des moments de banalité, il faut avoir une grande modestie dans la pratique de cet art .»¹⁰

¹⁰ Raffi Ourgandjian, L'improvisation source de culture, *Marsyas* n°12, décembre 1989, p.30.

Mon objectif en tant qu'enseignante est de développer et d'épanouir la personnalité musicale et artistique de mes élèves, et de leur donner les outils nécessaires à leur autonomie dans la pratique. L'autonomie signifie aussi : ne pas être nécessairement tributaire d'une partition pour pouvoir jouer de la musique. L'improvisation et l'interprétation doivent vraiment être considérées comme complémentaires plutôt qu'antagonistes et ce, le plus tôt possible dans l'apprentissage musical. Il est important de considérer l'improvisation comme une valeur éducative et humaine, enseigner l'improvisation c'est surtout enseigner avec de l'improvisation. La musique est un moyen d'expression, un langage qu'il est nécessaire d'explorer afin de mieux maîtriser le vocabulaire, et ainsi de mieux comprendre le langage des autres. L'improvisation est un art de vivre, elle fait de nous des musiciens plus complets, enrichie notre interprétation, alimente notre inventivité, et elle contribue à l'épanouissement de notre personnalité musicale et artistique.

Sommaire

Introduction.....	P2
<u>I/ L'improvisation, son statut du Moyen Age à nos jours.....</u>	<u>P3</u>
1) Définition de l'improvisation.....	P3
2) L'improvisation au fil de l'histoire de la musique.....	P4
3) Les lieux d'enseignement de l'improvisation aujourd'hui.....	P6
4) Interprétation Improvisation.....	P8
<u>II/ Pédagogie de l'improvisation.....</u>	<u>P11</u>
1) Transmission.....	P11
a) relation maître élève dans la pédagogie de l'improvisation.....	P11
b) partition intérieure et écoute.....	P13
2) Effets de l'improvisation dans la pratique du musicien.....	P15
a) Pourquoi improviser ?.....	P15
b) le droit à l'erreur.....	P17
3) Intégration de l'improvisation dans l'enseignement musical.....	P18
a) L'improvisation : un précieux outil pédagogique.....	P18
b) L'improvisation au sein d'un projet d'établissement et dans un cours de FM.....	P19
Conclusion.....	P22
Sommaire.....	P23
Bibliographie.....	P24

Bibliographie

ANGER-WELLER Jo: *Les clés pour l'harmonie*, ed. Henri Lemoine, Paris , 1990, 208 pages.

BAILEY Derek, *L'Improvisation, sa nature et sa pratique dans la musique*, ed. Outre Mesure, Paris, 1999, 158 pages.

JOUBERT Claude Henry, *Enseigner la musique , l'état, l'écho, l'élan, l'éternité*. ed. Van de Velde, Paris, 1996, 349pages.

LEVAILLANT Denis, *L'Improvisation musicale ; essai sur la puissance du jeu*, ed. Actes Sud, Arles, 1996 ,303 pages.

MAUCCI Thierry, « Improvisation et pédagogie...quelques points qui me tiennent à cœur », *Marsyas, revue de pédagogie musicale et chorégraphique*, n°12, décembre 1989, pages 54 à 57.

OURGANDJIAN Raffi, « L'improvisation source de culture », *Marsyas, revue de pédagogie musicale et chorégraphique*, n°12, décembre 1989, pages 26 à 31.

SIRON Jacques, *La partition Intérieure, jazz, musiques improvisées*, ed. Outre Mesure, Paris, 1992, 765 pages.

Dictionnaires :

Le Grand Larousse en 5 volumes, ed. Librairie Larousse, Paris, 1987.

Petit Larousse en couleurs, ed. Librairie Larousse, Paris, 1980.