

CEFEDM Bretagne – Pays de la Loire

Mémoire

L'instant dans l'improvisation,

de l'étude des processus aux facteurs de créativité

Nom : JULITA

Prénom : Alexandre

Diplôme d'Etat

Professeur de Musique

Spécialité : Violon

Formation Initiale

Promotion 2007-2009

Session juin

Référent : Bertrand AUGER

Coordinateur du Département Jazz

du C.R.D. du Val Maubuée

Sommaire

Introduction	1
Première partie – L’instant et l’acte d’improviser	3
1 – L’acte d’improviser	3
a) L’improvisation et la « flèche du temps ».....	3
b) Déroulement de l’action.....	4
2 – Être dans l’instant	5
a) Perception temporelle	5
b) Recherches psychiques et corporelles.....	6
c) Développement de la spontanéité	8
Deuxième partie – Improvisation et créativité de l’instant.....	10
1 – Références et mémoires.....	10
a) Références, mémoires et spontanéité : un équilibre ?	10
b) Mémoires de l’improvisateur et origines des références musicales.....	15
c) Improvisations et idiomes, présence ou absence ?.....	17
2 – Démarches pédagogiques liées au développement de la créativité	19
a) La place de la créativité et de l’improvisation au sein de l’apprentissage	19
b) Les interactions comme facteurs de créativité	23
Conclusion	26
Bibliographie.....	27

Introduction

L'improvisation fait partie de la vie quotidienne et de façon inconsciente, nous improvisons constamment. Même si nous vivons dans un monde où le « prévisible » est très présent, l'« imprévisible » jalonne également notre quotidien, survenant « ici et maintenant ». Il en est de même en musique, l'improvisation est une activité impromptue, instantanée et c'est pourquoi j'ai souhaité réfléchir à la notion de « moment présent » dans l'improvisation. Mes recherches ont donc porté sur l'« instant » dans l'improvisation, autrement dit ce qu'il se passe au moment même où le musicien improvise.

Ma première interrogation fut la suivante : comment définir l'improvisation dans l'instant présent ? Effectivement, le mot « improvisation » désigne à la fois l'action d'improviser et ce que l'on improvise, c'est-à-dire à la fois l'acte et la musique créée par le musicien au moment où il joue. Il existe donc deux significations possibles : l'improvisation en tant qu'activité musicale et en tant que « produit », création spontanée.

Ceci nous amène à réfléchir au statut de l'improvisation musicale, entre performance et œuvre, entre acte musical et création spontanée. J'ai donc construit mon mémoire autour de l'interrogation suivante : quelles sont les relations possibles entre l'action d'improviser et la création spontanée qui jaillit de cette improvisation ? Ainsi donc, comment l'improvisateur, au moment de jouer, peut-il à la fois faire preuve de spontanéité et de créativité ?

Même si l'on peut définir l'improvisation à la fois comme un acte et une création spontanée, il paraît difficile de dissocier ces deux caractéristiques. À ce propos Jacques Siron, contrebassiste de jazz, explique qu'« improviser, c'est simultanément concevoir et réaliser de la musique, dans un même geste ».¹ Ainsi, l'improvisation serait une « création spontanée de musique au moment même où

¹ SIRON Jacques, *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle (Volume 5 : L'unité de la musique)*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Actes Sud / Cité de la Musique, Arles, 2007, p.690

elle est jouée »². Cependant, même si elle se réalise dans l'instant présent, on peut se demander dans quelle mesure l'improvisation convoque certaines « références » logées dans notre mémoire et si cette création est totalement spontanée ou si elle nécessite une préparation, un retour, un encadrement.

Pour y répondre, nous chercherons dans un premier temps à identifier « l'instant » d'improvisation en tant qu'acte musical, des caractéristiques de l'action au développement de la spontanéité. Dans un second temps, nous nous intéresserons à l'improvisation en tant que « création spontanée », de l'équilibre entre références et spontanéité aux facteurs de créativité de l'improvisation. Tout au long de mes recherches et en m'appuyant sur des expériences pédagogiques, je me suis interrogé sur la pratique de l'improvisation au sein d'un apprentissage musical et sur les avantages qu'elle apporte à nos élèves.

² KERNFELD Barry, *New Grove Dictionary of Jazz*, p.554

Première partie – L’instant et l’acte d’improviser

1 – L’acte d’improviser

a) L’improvisation et la « flèche du temps »

Par nature, l’acte d’improviser s’inscrit dans la « flèche du temps », puisque tout comme lorsque nous parlons, il n’est pas possible de revenir sur ce qui a été dit ou ce qui a été joué. Contrairement à la composition d’une partition dans laquelle des passages sont supprimables ou modifiables, l’improvisation, par le phénomène d’instantané, ne peut se réinterpréter à nouveau lors d’une exécution. Au moment où l’improvisateur joue, le retour en arrière est impossible ; ses tentatives de « révision » ou les chemins qu’il va emprunter feront désormais partie de la musique. Néanmoins, il s’avère délicat de comparer l’improvisation et la composition puisque ce phénomène d’irréversibilité souligne leur différence. L’improvisateur Steve Lacy fut interrogé en 1968 par Frederic Rzewski qui lui demanda de définir en quinze secondes la différence entre la composition et l’improvisation. Il répondit :

« La différence entre la composition et l’improvisation est que dans la composition, on a tout le temps qu’on veut pour décider quoi dire en quinze secondes, tandis que dans l’improvisation on n’a que quinze secondes. »³

Derek Bailey, qui relate les faits, affirme que sa réponse dura exactement quinze secondes. La différence entre ces deux actions peut être perçue comme la distinction entre le temps présent (improvisation) et le temps différé (composition). En effet, la composition s’effectue dans un temps différé du temps ordinaire et le temps pendant lequel le compositeur écrit n’est pas celui de l’interprétation de son œuvre. Ce dernier peut écrire ses idées musicales dans un ordre différent de celui de la composition finale et n’accorde pas forcément le même temps à chaque section de l’œuvre. L’improvisation, en tant qu’acte musical dans son rapport au temps, semble être un phénomène « irréversible » puisque la réalisation des idées musicales se fait dans l’instant présent.

³ BELAY Derek, *L’Improvisation, Sa nature et sa pratique sans la musique*, p.151

b) Déroulement de l'action

Que se passe-t-il au moment où l'on improvise ? Quelles sont les actions qui accompagnent notre improvisation ? Il semblerait que l'acte d'improviser se déroule en trois étapes quasi instantanées :

- Première étape : la perception de sons (venant de son instrument ou des autres musiciens)
- Deuxième étape : l'analyse, le décodage des sons entendus et la conception d'une réponse
- Troisième étape : la réaction, c'est-à-dire l'exécution d'une idée musicale par l'intermédiaire de mécanismes corporels.

Bien sûr, ces étapes s'enchaînent de manière inconsciente, mais n'y a-t-il pas un temps de latence entre la conception d'une idée musicale et le moment où elle est jouée ?

Si nous reprenons la première étape, celle de la perception, elle semble nécessiter un état de réceptivité constante pour porter notre écoute aux autres musiciens et ne pas décrocher de notre attention. Cette étape de « perception » est nécessaire dans le processus d'improvisation car le musicien réagit avant tout à ce qui se passe au moment où il joue. Par exemple, lorsqu'un batteur varie ses rythmes comme pour lancer un appel vers un autre improvisateur, ce dernier ne peut faire abstraction de cette information sonore avant de concevoir une réponse.

L'étape suivante, la phase d'analyse et de conception, est celle du développement des idées musicales. Le musicien conçoit une réponse en analysant ce qui vient d'être joué par les autres musiciens et par lui-même. Comme nous l'avons vu précédemment, cette action étant irréversible, l'improvisateur ne peut revenir sur ce qui vient d'être joué mais peut « réguler » son discours en temps réel. Toutes décisions de la part de l'improvisateur influent instantanément sur la direction que prendra la musique. Il semble que plus cette analyse s'effectue rapidement et inconsciemment, plus le discours musical est fluide et spontané.

La dernière étape du processus d'improvisation est la réaction, il s'agit d'une phase d'activité motrice. L'improvisateur réagit en fonction de ce qu'il a analysé

et conçu dans l'instant puis de façon quasi instantanée, le « transcrit » sur son instrument. Cette réaction est dépendante de la concentration, de la mémoire, des réflexes, de la capacité à imiter, de l'état corporel (si vous êtes tendu ou non, par exemple). Le déroulement des étapes sera facilité si l'on affine sa perception de l'instant présent.

2 – Être dans l'instant

a) Perception temporelle

Avant de se pencher sur la question d'« être dans l'instant », il paraît d'abord nécessaire de s'intéresser à la place que l'instant occupe dans son rapport au temps et à la perception du temps en musique.

Il semble que la perception du temps n'est pas la même en musique que dans la vie de tous les jours et comme le dit François Nicolas, compositeur contemporain, « tout temps musical est un temps différé, différé du temps ordinaire »⁴. Dans un même temps chronologique, la musique peut donner l'illusion d'un temps dilaté ou écourté. Cette question du temps est fondamentale car le son semble indissociable du temps ; par essence, tout son s'inscrit dans une durée.

Lors d'une médiation que j'ai réalisé sur le thème de « Summertime » de Gershwin et l'improvisation, j'ai demandé à certaines personnes du public de calculer, chronomètre en main, le temps d'une improvisation et à d'autres d'estimer de façon personnelle le temps écoulé. Il s'est avéré qu'en tant qu'improvisateur, ma perception du temps fut presque le double du temps réel écoulé. Le public, en revanche, était plus proche de la réalité, même s'il avait aussi tendance à surestimer le temps de l'improvisation.

L'espace-temps peut être vécu différemment entre un musicien et un auditeur, voire entre deux musiciens ou deux auditeurs. Cela peut dépendre de nombreux facteurs : du contexte, du moment présent, pour le musicien de son état psychique, corporel, pour l'auditeur de la qualité de son attention et de son écoute. Si la

⁴ NICOLAS François, *Un singulier Hasard (De l'improvisation musicale)*, intervention au colloque « improvisation et musiques », site internet : <http://www.entrettemps.asso.fr/Nicolas/TextesNic/hasard.html>, lu le 10 février 2009.

perception du temps musical est si délicate, c'est donc parce que le temps chronologique n'est pas synonyme du temps musical perçu. D'ailleurs, le compositeur Morton Feldman considère le temps musical comme une « allégorie d'un éternel instant présent ».

L'instant est un élément fort en musique, des compositeurs comme Dutilleux placent l'instant au centre d'une problématique du discontinu. Par exemple, dans le « Mystère de l'Instant », le temps ne progresse pas de façon linéaire au niveau de notre perception mais plutôt comme une succession « d'instantanées ».

Comment peut-on définir l'instant dans un rapport temporel? De façon « théorique », l'instant se situe à la limite imperceptible entre le passé et l'avenir. Lorsque nous jouons, ce que nous pouvons percevoir est plutôt un « présent dilaté », une certaine épaisseur de durée qui se compose de deux parties : notre passé immédiat et notre avenir imminent. Dans une improvisation, le musicien perçoit à la fois ce qui vient de se passer (ce qui a été joué par lui-même et les autres musiciens), ce qui se passe au moment où il joue et ce qui pourra se passer. L'improvisation est souvent considérée comme le langage de l'urgence, de l'immédiat et aussi de l'instant, mais que signifie « être dans l'instant » pour un improvisateur ?

b) Recherches psychiques et corporelles

Pour l'improvisateur, il semblerait qu'« être dans l'instant » signifie être conscient de ce qui se passe ici et maintenant, au moment de jouer. Ainsi, pour être pleinement dans son jeu, le musicien a besoin de faire abstraction des préoccupations de sa vie quotidienne et de rester concentré dans l'action, dans l'improvisation. L'implication dans cette tâche peut permettre à l'improvisateur de libérer son jeu instrumental par la recherche d'un état à la fois psychique et corporel.

Au niveau corporel, cela se traduit par la recherche d'un état de conscience du geste, celui-ci étant vécu « de l'intérieur ». Le geste est comme un voyage dont on connaît l'origine et la destination. Autrement dit, la conscience du geste nous aide « dans l'instant » à atteindre le but que l'on s'est donné.

Mathias Alexander, acteur et créateur de la « technique Alexander », explique qu'avant de devenir un réflexe, le geste doit être vécu « de l'intérieur ». C'est pourquoi, privilégier l'expérience à l'analyse permet d'éviter le fonctionnement qui consiste à théoriser avant de pratiquer. La relation entre le mental et le corporel est primordiale et souvent, le mental prime sur le corporel. Accepter de ne pas tout contrôler et laisser place à des gestes spontanés permet d'improviser de façon plus intuitive.

Il paraît difficile d'analyser tous ses propres gestes au moment du jeu, en revanche, une recherche sensorielle paraît plus convaincante. Lorsque j'improviser, j'essaie de faire appel à ma mémoire corporelle et à des gestes spontanés sans trop analyser les gestes produits. Etre dans l'instant ne veut donc pas dire être dans le contrôle permanent, où l'on analyserait tous ses gestes. Il s'agirait plutôt d'être conscient de son implication, dans laquelle notre attention est donc comme « fondue » dans l'action : « faire corps » avec son instrument, avec les sons produits par celui-ci, ainsi qu'avec ceux des autres musiciens.

Ces différentes approches de l'instant pour l'improvisateur m'ont semblé très intéressantes à développer en tant que pédagogue, notamment au moment de l'apprentissage de certains gestes. On peut se poser la question de savoir si l'élève a besoin de passer par une phase d'analyse ou s'il peut apprendre directement par imitation, et s'interroger sur la part d'expériences que l'élève peut vivre directement « de l'intérieur ». J'ai remarqué que, de cette façon, l'élève s'appropriait mieux certains apprentissages qu'en procédant par une analyse préalable. L'improvisation favorise cette approche sensorielle et orale de la musique, c'est pour cela que je l'utilise dès les premiers cours, d'abord sous forme de jeux pour les plus jeunes. Cela permet aux élèves d'aborder plus facilement certains apprentissages musicaux et instrumentaux, par exemple, pour l'apprentissage du démancher au violon, nous pouvons commencer par une approche en glissades « libres » (sans note d'arrivée fixe) que nous utiliserons ensuite comme élément d'improvisation faisant partie d'un « réseau de figures ». Ainsi, les élèves intériorisent les gestes sans forcément les conscientiser, ce qui leur permet d'avoir un jeu instrumental plus libre et d'être davantage dans la musique.

L'improvisation est aussi une porte ouverte aux expériences instrumentales qui éveillent nos sens : une prise directe de l'instrument et un repérage instantané (tactile, visuel, auditif) sans passer par l'écrit. La réduction d' « intermédiaires » entre l'élève et sa musique (lecture, analyses, explications) laisse plus de place à ses autres « sensations » et lui permet de mieux prendre en compte certains paramètres (la respiration, l'écoute, la justesse, le son, les repères tactiles...).

De nombreux improvisateurs recherchent cet « état » qui tend vers une certaine maîtrise de l'énergie, qui permet de fluidifier le jeu instrumental et où l'on ne craint plus l'erreur, le jugement, où nous jouons sans entrave. Dans l'improvisation, l'erreur a une autre valeur, elle permet d'avancer et peut être appréciée de manière positive.

C'est aussi dans cette démarche que l'on développe l'énergie spontanée, très importante dans une improvisation, qui permet de replacer nos idées musicales dans l'instant.

c) Développement de la spontanéité

L'acte d'improviser se déroule dans l'instant et donne donc à l'acte musical un caractère d' « urgence ». « C'est grâce à la notion d'urgence qu'on donne du poids et de l'intention à ce que l'on joue. »⁵

Cette notion d'urgence favorise la spontanéité et empêche de trop vouloir raisonner, analyser, cela nous évite de réagir seulement par mécanisme : par exemple en jazz, le fait de penser uniquement aux accords, à la grille, sans réelle intention musicale. C'est pour cela que la spontanéité me semble être une des caractéristiques à entretenir au sein du processus d'improvisation, voici quelques exemples pour la développer :

- De courtes improvisations libres comme des expressions spontanées, des « nuages de sons » entrecoupés de silence.
- Une improvisation partant d'un inducteur comme la peinture par exemple.
C'est une expérience que j'ai pu vivre au CRD d'Evry en improvisation

⁵ JEANNEAU François, préface de la *Méthode Sax Jazz (Vol.2)*, de Michel Goldberg, Outre Mesure, Paris, 1991

libre. J'ai trouvé très intéressant de se mettre quasiment à la place du pinceau et d'inventer spontanément une signification personnelle de l'image.

L'action d'improviser se déroule donc en trois étapes (perception, analyse, réaction) et le temps de réponse peut être plus ou moins long. Afin d'avoir une improvisation fluide et spontanée, l'improvisateur va donc tenter de réduire la deuxième étape (le temps d'analyse) afin de réagir plus rapidement aux sons entendus et renouveler son discours dans l'instant. Au-delà de l'improvisation, le travail du développement de la spontanéité me paraît important à effectuer dès le début de l'apprentissage instrumental en général. Nous avons remarqué dans le chapitre précédant que trop souvent le mental intervient dans notre jeu, le développement de la spontanéité permet une plus grande liberté de jeu.

Il existe de nombreux jeux musicaux qui favorisent cette rapidité de réaction et cela dès les premières années d'apprentissage. Par exemple, avec une de mes élèves en première année de violon, nous avons fait des improvisations en question-réponse sous forme d'un jeu : « le perroquet ». Le principe est simple, elle devait me proposer un court motif musical que je devais répéter, en retour je lui proposais une suite de ce motif qu'elle devait répéter, compléter spontanément et ainsi de suite par accumulation. Nous sommes progressivement arrivés à des réactions de plus en plus spontanées (donc en raccourcissant la phase d'analyse). Il m'a semblé que lors de ce petit « défi », elle prenait réellement plaisir à inventer des formules de plus en plus complexes. L'élève a donc proposé des éléments musicaux assez difficiles qu'elle aurait sans doute eu plus de mal à interpréter à partir d'une partition et surtout avec autant de spontanéité.

La spontanéité est à la fois l'expression de l'inconscient et celle des réflexes emmagasinés. Dans le cadre du jeu précédent, certains gestes instrumentaux n'appartenaient pas à des « réflexes conditionnés » car l'élève ne les avait jamais appris, par exemple des sauts de cordes ou l'utilisation de nouvelles notes. Libérés de la phase d'analyse, les gestes se sont effectués de façon plus « naturelle ». En revanche, dans le cadre de gestes spontanés, il semble tout de même difficile de faire la distinction entre les gestes reliés à une intention et ceux qui relèvent du

« hasard ». Est-ce là la question du niveau de contrôle que l'on a sur nos gestes spontanés ?

C'est pourquoi, il peut être intéressant de rechercher ou de garder une certaine « cohérence » dans ses idées musicales traduites par des gestes spontanés. L'improvisation peut-elle se résumer à une succession de gestes spontanés sans référence particulière ? Ou bien n'est-ce pas poser une limite de la créativité ? Je me suis donc demandé quel peut être l'équilibre entre la spontanéité et les références propres au musicien. Pour réfléchir à ce questionnement, nous allons nous intéresser aux références musicales et aux mémoires que convoque l'improvisateur, et ainsi tenter de comprendre leurs rôles dans une improvisation, toujours en rapport avec la notion de spontanéité.

Deuxième partie – Improvisation et créativité de l'instant

1 – Références et mémoires

a) Références, mémoires et spontanéité : un équilibre ?

La spontanéité, expression de l'inconscient et des réflexes emmagasinés, peut-elle suffire à l'élaboration d'une improvisation ? Peut-on imaginer que l'improvisation se crée entièrement au moment même de son exécution ? Il me semble qu'elle serait plutôt un équilibre entre une invention spontanée (l'instant) et les références (le passé) du musicien, c'est donc cet équilibre qui permettrait une improvisation créative. Cependant, cet équilibre peut être de nature différente suivant le type d'improvisation, le contexte, le vécu du musicien.

Lors des ateliers d'improvisation que j'encadre, j'ai pu constater des équilibres différents entre spontanéité et références, selon chaque élève. Par exemple, certains élèves faisaient preuve d'une grande spontanéité mais, dans leurs improvisations, leurs idées musicales n'étaient pas reliées les unes aux autres. À l'inverse, des élèves avec un discours très cohérent, enchaînant une suite de combinaisons, laissaient plus rarement place à leur spontanéité.

La spontanéité paraît nécessaire au renouvellement des idées dans l'instant d'improvisation, pour être plus « acteur » de sa propre musique et avoir un jeu

plus « libre ». Néanmoins, elle ne peut pas être le seul moteur de notre improvisation car nous avons besoin de nombreuses idées musicales pour nourrir notre discours et, pour cela, de références stylistiques et musicales que nous logeons dans notre mémoire.

« La mémoire est capitale pour tout apprentissage et indispensable à la création artistique »⁶, « le berceau de toute phrase musicale improvisée est la mémoire »⁷.

La mémoire contient notre imagination et c'est aussi dans celle-ci que nous stockons nos connaissances, notre savoir-faire, ce que nous retenons de nos expériences antérieures. Constamment sollicitée, elle est un élément fondamental de l'improvisation. Les références issues de notre mémoire sont donc « réinjectées » dans l'instant et peuvent permettre au musicien de se servir de certains « repères » dans son improvisation. Cela permet également de garder une cohérence par rapport au cadre de l'improvisation que nous nous sommes fixés (style, contraintes particulières). Pour maintenir le fil de ses idées et réinterroger sa mémoire au moment du jeu, l'improvisateur peut par exemple placer des temps de silence ou utiliser la répétition.

En effet, dans une improvisation, le silence a toute son importance et ne signifie ni le « vide », ni l'« arrêt » de la musique. Il permet une respiration entre ce qu'il vient de se passer et ce qu'il va se passer et donne donc un relief à la musique. Pour l'improvisateur, il permet également un temps pour concevoir sa phrase musicale dans l'instant, et ainsi garder un certain équilibre entre la spontanéité et l'utilisation de références musicales. De même, la répétition d'un motif (faisant d'avantage appel aux « réflexes ») peut l'aider à anticiper ses idées et créer comme une « tension » musicale (la répétition induit une certaine attente). Ainsi, le silence de même que la répétition, peuvent permettre à l'improvisateur de renouveler et de relier ses idées musicales.

Il me semble que l'intuition du musicien permet de « guider » sa spontanéité et de lui donner une direction. Pär Ahlbom, professeur et musicien suédois travaillant autour de la « pédagogie intuitive », définit l'intuition comme :

⁶ GOLDBERG Michel, *Méthode Sax Jazz (Vol.2)*, Outre Mesure, Paris, 1991, p.58

⁷ Idem

« [...] quelque chose qui englobe et manifeste, à la fois, le projet et l'intention. [...] L'intuition ne dépend pas d'un don, mais nous pouvons tous la développer par la pratique. »⁸

Lorsque nous improvisons, pour être à la fois spontané et pertinent, il paraît nécessaire d'avoir une « intention » musicale et un « projet », autrement dit, un objectif que l'on se fixe pour mener à bien notre idée musicale. Ceci nous permet de ne pas « perdre le fil » de notre histoire et de celle de l'ensemble du groupe.

Par exemple, lors d'un cours de musique de chambre, j'ai proposé à de jeunes élèves de jouer un « chachacha ». Le thème, très court, fut appris oralement puis les élèves ont inventé ensemble une introduction à partir d'improvisations. Comme source d'inspiration, ils ont imaginé une histoire avec des personnages, des objets et des éléments perturbateurs (une tempête par exemple). Puis chacun leur tour, ils ont inventé une histoire musicale en improvisant et ont relié les différents éléments de façon intuitive. Ensuite, ils ont improvisé ensemble en essayant de raconter la même histoire et au fur et à mesure des improvisations, ils étaient de plus en plus intuitifs. L'intuition est donc un élément à développer lors de l'improvisation car les idées musicales imaginées spontanément dans l'instant en dépendent.

Par ailleurs, certaines œuvres contemporaines comme « Aus den sieben Tagen » (1968) du compositeur Karlheinz Stockhausen, favorisent également l'intuition. Cette œuvre se situe dans une recherche de l'intuition du musicien et de son inspiration dans l'instant présent. Sur cette partition, il n'apparaît pas de note ni de symbole graphique mais quinze textes écrits par le compositeur qui guide l'interprète dans une recherche sensorielle, intuitive, improvisée de la musique. Voici un extrait du premier texte, « Richtige Dauern » : « Joue un son. Joue-le jusqu'à ce que tu sentes que tu dois arrêter. Joue encore un son [...] ». Le texte intitulé « Es » est la réponse indirecte de Stockhausen à Sri Aurobindo, l'un des représentants les plus significatifs de la vie spirituelle indienne: « Ne pense RIEN.

⁸ *Exercer l'intuition, Présence d'esprit et créativité dans les relations humaines, rencontre pédagogique*, sur internet : http://www.intuitive-paedagogik.de/files/Pedagogie_Intuitiv_Nov_2008.pdf, lu le 10 avril 2009

Attends jusqu'à ce que tu sois absolument calme en toi-même. Quand tu as atteint cela commence à jouer. Aussitôt que tu commences à penser, arrête [...] ».

Nous pouvons alors nous demander quelle est la part de composition et d'improvisation dans cette œuvre ? Est-ce une composition improvisée ou une improvisation composée ? Le texte est donc là pour guider l'intuition du musicien, alors l'idée de forme est-elle vraiment absente ? Certains improvisateurs pensent que « les formes musicales sont impossibles à concevoir en temps réel »⁹, il me semble qu'il est possible de donner au moins l'illusion d'une « forme » conçue en temps réel. Lors de diverses expériences d'improvisation libre, j'ai pu travailler avec des musiciens dont l'écoute active était très présente. Suite à nos improvisations et au travers des différentes ambiances sonores, nous dégagions parfois une certaine « forme » qui devenait plus perceptible en multipliant ces expériences.

Dernièrement, j'ai écouté deux enregistrements faisant partie des premières expériences d'improvisation libre par des musiciens de jazz et des différences m'ont paru significatives. D'un côté, le trio du batteur Shelly Manne, dans une improvisation baptisée « Abstract n°1 » (1954) où le propos ne me semble pas dépourvu de références stylistiques mais donne plutôt l'impression d'une composition spontanée, comme si la forme du morceau se concevait en temps réel. De l'autre, le quintette du pianiste Lennie Tristano, dans l'improvisation « Intuition » (1949), où il est plus difficile pour l'auditeur de trouver des « repères » (phrases, tempi, formes, harmonie...) car les références stylistiques sont masquées, et le matériau musical est dense et utilisé de manière complètement libre par chacun des musiciens. Cependant il est difficile, sans le témoignage de ces derniers, de connaître la part d'écoute active et leur degré d'interaction lors de cette improvisation.

Ces deux expériences diffèrent à l'écoute et sont pourtant deux improvisations libres jouées par des groupes constitués et dans une période musicale très voisine. Quel que soit le type d'improvisation, il me semble que pour être à la fois créatif et faire preuve de « cohérence », l'improvisateur a besoin de prendre en compte ce

⁹ SIRON Jacques, *La partition intérieure*, Outre Mesure, p.71

qu'il se passe dans l'instant (écoute active, interaction, prospective...) pour renouveler ses idées musicales car « l'improvisation prend son envol à partir de quelque chose qui la précède. »¹⁰

Effectivement, la recherche de cohérence dans notre improvisation engendre la possibilité que nos gestes soient moins spontanés et davantage le fruit d'« analyses » alors que l'acte d'improviser se place avant tout dans l'instant.

Dans mes ateliers d'improvisation, j'ai remarqué que pour garder l'équilibre entre la spontanéité et l'utilisation de références musicales, il est intéressant d'explorer plusieurs degrés de liberté dans l'improvisation, au fil des cours. En effet, lors des premiers cours, je consacre plus de temps à l'improvisation dite « libre » dont la part de références musicales que convoquent les élèves est plus infime que lors d'improvisations dans un style en particulier. Ensuite, nous pouvons nous fixer différentes contraintes, par exemple : des contraintes explicites comme décider à l'avance de ne jouer qu'avec des sons « bruités », de laisser autant de place au silence qu'au jeu, de jouer chacun à des tempi différents... ou des contraintes implicites comme ne pas jouer si l'on n'en ressent pas l'utilité, choisir un rôle en fonction des autres musiciens.

Plus il y a de contraintes, plus il est difficile de faire preuve de spontanéité mais plus nous avons de repères pour cadrer notre improvisation ; moins il y a de contraintes, plus le risque de « se perdre » devant tant de liberté est important, en revanche une large place est accordée à l'imagination de l'instant, à la création spontanée. C'est pourquoi, avec les élèves, il me semble très intéressant de travailler différents styles, contextes d'improvisation, degrés de contraintes, états...

Ceci nous amène à nous interroger sur l'origine des références musicales du musicien, qui émanent de son improvisation.

¹⁰ DUVAL Roch, compte rendu sur « *Sons inouïs. L'improvisation dans le jazz et la vie quotidienne* » de Davide Spati, en ligne dans *Critical Studies in Improvisation / Etudes critiques en improvisation, Vol 1, N° 3 (2006)*
<http://journal.lib.uoguelph.ca/index.php/csieci/article/view/72/103>, lu le 10 mars 2009

b) Mémoires de l'improvisateur et origines des références musicales

Lors de la production de gestes spontanés, il est difficile de faire la distinction entre les gestes reliés à une intention et ceux relevant du « hasard ». Quel est la part de prévisible et d'imprévisible dans une improvisation ? Jacques Siron nous confie dans l'encyclopédie « Musiques » : « On peut douter de l'existence d'une improvisation authentique : ne contient-elle pas toujours quelque chose de prévisible, de prédéterminé ? »¹¹ Ainsi, notre mémoire est imprégnée de références musicales et c'est pour cela que, dans le cadre d'une improvisation, notre discours ne peut pas être totalement « vierge ». Selon Barry Kernefeld : « rien n'est préparé, pourtant, tout est programmé. »¹² En ce qui concerne la notion de « prédéterminé », il me semble que les décisions de l'improvisateur ne sont pas forcément prises à l'avance et on peut se demander s'il est vraiment intéressant de ressortir de notre mémoire les mêmes improvisations « note pour note ». Quant à l'expression « tout est programmé », l'utilisation de certaines références stylistiques et musicales relèvent de l'inconscient, de notre parcours musical, de nos découvertes, de notre personnalité, de notre façon de réagir face à l'inconnu, au silence.

En effet, notre improvisation fait appel à ce que nous avons vécu auparavant, que ce soit dans un passé proche (en utilisant la mémoire à court terme pour ce qui vient de se passer) ou dans un passé plus lointain (mémoire à long terme, pour des souvenirs plus anciens). Lorsque l'on improvise, la mémoire qui serait davantage convoquée est la mémoire à court terme allant de quelques millisecondes à plusieurs secondes. Cette mémoire permet d'identifier des éléments musicaux au moment même où nous jouons. Par exemple, un improvisateur réagit immédiatement à ce qui vient d'être joué par un autre, il reprend les mêmes motifs et utilise donc sa mémoire à court terme. La mémoire sensorielle fait aussi partie des mémoires à court terme, elle est constamment stimulée lors d'une improvisation : mémoires auditive, motrice (le geste), tactile (contact avec l'instrument, doigtés...) ou visuelle. Ces mémoires peuvent être combinées les

¹¹ SIRON Jacques, *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle (volume 5)*, p.690

¹² LABORDE Denis, *Enquête sur l'improvisation*, Article dans « *La logique des situations* », Raisons Pratiques N°10, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1999

unes aux autres et l'improvisation utilise plus particulièrement les mémoires motrices et auditives.

Si l'improvisation favorise la mémoire à court terme, les informations musicales qu'elle contient peuvent être transférées dans notre mémoire à long terme. Les événements importants entendus, produits par soi-même et les autres musiciens, s'organisent dans la mémoire à long terme.

Les références qui y sont contenues et susceptibles d'être réinvesties lors d'une improvisation, sont multiples et peuvent se traduire par :

- Un retour vers des éléments musicaux qui ont déjà été improvisés auparavant par le musicien (que l'on puise dans la mémoire à long terme). Certains improvisateurs célèbres comme Louis Armstrong ont rejoué certains de leurs solos avec de grandes similitudes.
- La personnalité, le « style » du musicien. Une étude des improvisations de John Coltrane (saxophoniste) a révélé lors de sept prises du morceau « Giant Steps » que les phrases étaient toujours différentes mais les matériaux qu'il employait étaient toujours les mêmes.

Les références culturelles sont différentes d'un contexte à l'autre, ce qui change le sens donné à l'improvisation.

« Une improvisation de musique de danse *Banda Linda*, étudiée par Simha Arom (ethnomusicologue) en République Centrafricaine (1987), ne sera pas tout à fait la même « chose » qu'une improvisation imposée par Karlheinz Stockhausen aux interprètes de *Aus den sieben Tagen* (1979) ou que *My Romance*, jouée par Bill Evans (Smith, 1991) »¹³

Dans ces différentes formes d'improvisation, les références « culturelles » ne sont pas les mêmes. D'un côté, une culture africaine où la musique écrite est absente, et de l'autre, une culture occidentale où elle est fortement présente. On pourrait d'ailleurs se demander si la présence de notation influe sur le rapport entre le musicien et la musique, entre l'improvisateur et son improvisation. Il semblerait

¹³ LABORDE Denis, *Enquête sur l'improvisation*, Article dans « *La logique des situations* », Raisons Pratiques N°10, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1999

que dans les musiques improvisées occidentales, même si par essence il n'y a pas de notation musicale pour une improvisation, cette notation peut-être présente ailleurs (grille, arrangement).

Nous allons donc nous intéresser à ces différentes approches de l'improvisation qui s'inscrivent dans des cultures musicales, des références stylistiques, des cadres différents.

c) Improvisations et idiomes, présence ou absence ?

Parmi les approches possibles de l'improvisation, deux d'entre-elles semblent se distinguer, considérant le référent culturel de manière différente : les improvisations « idiomatique » et « non-idiomatique » (que l'on appelle également improvisation libre).

L'improvisation « idiomatique » consiste à reprendre une « tradition » musicale, un « idiome », par exemple : le jazz, la musique celtique, la musique klezmer, le tango... L'improvisation s'inscrit dans une culture, un cadre, des références stylistiques et se traduit à travers un vocabulaire spécifique. Par exemple, les standards de jazz et leurs grilles d'accords nécessitent l'apprentissage de règles d'harmonie qui leurs sont propres. On peut remarquer que lorsque l'improvisateur explore un nouvel idiome, il change également de vocabulaire et complète ses références en fonction du style. Même si nous improvisons ensemble autour d'un idiome, nous avons bien sûr nos propres références stylistiques et c'est ce qui fait la personnalité musicale de chacun.

Lors de la médiation que j'ai menée sur le thème de Gershwin et l'improvisation, il m'a paru intéressant de faire intervenir des élèves de mon atelier d'improvisation qui ne pratiquent pas le jazz mais qui ont vécu des expériences d'improvisation autour des musiques arabes d'Afrique du nord. Ils ont donc interprété un « Summertime » revisité pour l'occasion et ont improvisé tel qu'ils l'avaient appris, tel qu'ils l'avaient pratiqué, c'est-à-dire en employant des modes orientaux.

L'improvisation modale, par le biais de modes orientaux ou blues, permet d'installer des repères « simples » pour démarrer une improvisation. C'est ce que je propose à mes élèves en atelier d'improvisation car une utilisation limitée à

quelques modes leur permet de se lancer plus facilement dans une improvisation et de faire preuve davantage de spontanéité.

L'improvisation « libre » (dite aussi « non idiomatique ») est une autre approche de l'improvisation et qui, à mon sens, peut également s'aborder dès le début de l'apprentissage avec les élèves. Cette improvisation permet aux élèves d'être sur un « pied d'égalité » car elle ne fait pas appel à leurs connaissances personnelles sur un style musical en particulier.

Les idées musicales qui émanent de cette improvisation se développent dans l'instant car celle-ci ne fait pas appel à des références stylistiques particulières et c'est pourquoi, la spontanéité et l'intuition du musicien y sont davantage sollicitées. « L'instinct prend alors le contrôle sur la science acquise et l'expérience de la liberté s'amorce. »¹⁴

Par ailleurs, pour pouvoir réagir à ce qui est proposé par les autres musiciens, ce type d'improvisation demande une qualité de concentration et d'écoute importante et permanente. L'improvisation libre ne fait pas appel à une esthétique musicale en particulier mais certaines « références » et certains réflexes peuvent s'installer au fil des improvisations, provenant du travail en groupe ou d'un ressenti plus individuel. En effet, on peut remarquer que les groupes de musiciens qui pratiquent l'improvisation libre ont leurs propres identités, leurs propres réflexes de groupe. C'est pourquoi, même si l'improvisation est qualifiée de « libre », la liberté semble assez relative et c'est ce que François Rossé, compositeur, souligne lors d'une interview :

« [...] Il semble que la liberté n'a pas de sens en valeur absolue, il lui faut une pesanteur pour pouvoir exercer sa raison d'être, comme tous les absolus par ailleurs, le jour n'a de sens que par rapport à la nuit, l'espoir par rapport au désespoir, le son par rapport au silence, le corps par rapport à l'esprit »¹⁵.

¹⁴ D'AOUR Samuel, article paru dans Quartier Libre, le journal des étudiants de l'Université de Montréal, sur *Le free jazz, L'expérience du chaos*, sur internet : <http://www.ql.umontreal.ca/volume7/numero13/culturev7n13c.html>, lu le 10 mai 2009

¹⁵ ROSSE François, article sur le site internet de « l'insolite » : <http://insoliste.over-blog.com/article-20520643.html>, lu le 20 février 2009

En effet, la liberté a besoin d'être relativisée par « une pesanteur » telles que le sont les « contraintes » que l'on peut se donner dans une improvisation. En fixant quelques repères, cela équilibre de ce fait le rapport entre la spontanéité et ses références personnelles ou celles communes au groupe. Ces repères peuvent être des « habitudes » d'écoute ou des règles fixées au préalable : par exemple, se donner un rôle au sein du groupe, décider du traitement de la pulsation (aucune, la même pour tous ou bien des pulsations différentes), des registres et tessitures...

L'improvisation libre permet l'absence totale de partition, ce qui favorise par ailleurs des repérages plus instantanés et intuitifs sur l'instrument (tactile, visuel, auditif). Cette pratique de l'improvisation aide également à intégrer divers matériaux musicaux de manière vivante et ludique en utilisant des « bruits » (instrumentaux et vocaux), des effets, des sons originaux, des modes de jeux ou en jouant dans des nuances extrêmes par exemple. Cela permet aux élèves d'explorer ou de ré-explorer leurs possibilités instrumentales et de les rapprocher de certaines musiques « contemporaines » (se familiariser avec l'atonalité, les sons bruités, les formes ouvertes...). Dans un autre contexte, celui de l'interprétation d'un morceau, cela peut apporter davantage d'assurance aux élèves et des intentions musicales plus affirmées.

Je me suis alors interrogé sur la façon d'aborder l'improvisation et d'autres activités d'invention favorisant la créativité, comme la composition ou l'arrangement, dans plusieurs contextes pédagogiques, et j'ai tenté d'identifier ce que cela peut apporter aux élèves.

2 – Démarches pédagogiques liées au développement de la créativité

a) La place de la créativité et de l'improvisation au sein de l'apprentissage

Dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, des recherches dans le domaine de la créativité (Guiford, Cropley, Torrance, Bruner) ont démontré qu'en pratiquant des activités portées sur l'invention (improvisation, composition, arrangement), la créativité et « l'appropriation » de la culture musicale sont favorisées. Dès les années soixante, des propositions pédagogiques développant les capacités créatrices des élèves sont élaborées de façon à les intégrer dans les processus d'apprentissage. Aujourd'hui, on situe de plus en plus l'expérience créatrice au

centre des projets pédagogiques et comme point central de la formation musicale des élèves.

Effectivement, lorsque les cours laissent place à la créativité des élèves, j'ai pu constater que ces derniers sont davantage motivés et investis personnellement. Pour les élèves, ce sont des situations favorables à la découverte par l'expérience, le tâtonnement et j'ai remarqué que les apprentissages étaient souvent mieux assimilés de cette façon.

Par exemple, pour les plus jeunes élèves, se plonger dans une histoire pour accompagner leur création musicale les aide à mettre leur imaginaire au service de leur musique. Ainsi, les projets musicaux que je propose à mes élèves portent souvent sur la création ; dernièrement, nous avons créé un conte musical dont l'histoire fut écrite par les élèves et dont certaines pièces musicales étaient improvisées.

En ce qui concerne l'écriture, inviter les élèves à composer des pièces contemporaines leur permet de se plonger dans la recherche sonore (par l'improvisation) et dans l'écriture, notamment en inventant des symboles à partir de leurs explorations musicales menées notamment lors d'improvisations.

C'est ce que j'ai expérimenté avec un « orchestre initiation cordes » où des enfants (de 8 à 10 ans) ont participé à l'écriture d'une pièce contemporaine composée à partir des sonorités expérimentées antérieurement lors d'improvisations libres. De plus, cette composition suivait une histoire qu'ils avaient inventée ensemble et qui les aidait à imaginer différentes ambiances musicales (par exemple, la forêt était un paysage sonore privilégié pour l'exploration des sons imitant le souffle). Les modes de jeux étaient donc variés et exploités au travers d'une « forme ouverte » quasiment improvisée, à travers laquelle les élèves portaient une attention particulière à l'écoute de l'autre.

Cette réalisation artistique a favorisé l'implication musicale et l'investissement personnel des élèves, ces derniers ont aussi développé leur capacité à inventer et à improviser. Ils ont également porté leur attention à l'évolution des événements musicaux, de la matière sonore par l'utilisation de nuances, de silences, et ont su se mettre d'accord sur des intentions musicales qu'ils ont ensuite réalisées. Ces situations pédagogiques favorisent une ouverture permanente de l'enseignement sur la création contemporaine et permettent également de développer la

pluridisciplinarité et la « transversalité » avec les autres arts comme la danse, le théâtre, les arts plastiques, le cinéma.

L'improvisation fait directement appel à la créativité car elle sollicite l'imaginaire des musiciens à chaque instant. Seulement, lorsqu'un élève débute dans l'improvisation, il me semble qu'il est d'abord nécessaire de lui donner envie d'inventer de la musique. Les élèves « inventent » sans cesse dans la vie quotidienne et leur donner l'occasion d'improviser va susciter leur envie de créer dans l'instant et ainsi, de mettre leur imagination au service de leur musique.

Au début, l'élève ne sait pas forcément quelle musique il a envie d'inventer, c'est pour cela qu'au départ, il est possible d'avoir recours à l'imitation et à la variation, avec le professeur mais surtout avec ses pairs. L'élève découvre, expérimente et prend petit à petit son « envol », il se crée sa propre personnalité musicale et propose à son tour, au fur et à mesure de la pratique de l'improvisation. L'improvisation développe donc la créativité des élèves, c'est pourquoi, il me semble qu'elle a toute sa place au sein de l'apprentissage musical pour plusieurs raisons :

- Il s'agit d'une activité qui sollicite l'imagination des élèves, leur curiosité, leur intuition. Le travail de l'imaginaire me paraît donc important considérant le « pouvoir évocateur » de la musique. Pour cela, il peut être intéressant de « mettre des mots » sur l'improvisation, de la commenter. Les enfants « parlent par analogie et transposent leurs sensations en film mental. »¹⁶.
- Explorer les possibilités acoustiques et sonores de son instrument (modes de jeux, sons « bruités », sons harmoniques...), se familiariser avec des sons inhabituels et parallèlement, savoir à quel moment les utiliser et comment les exploiter dans une improvisation.
- Les découvertes spontanées sont encouragées et l'« erreur » est appréciée plutôt comme source de créativité.

¹⁶ GRILLO Alex, *Réflexions sur l'improvisation libre « non-idiomatique »*, Cahier de l'Ariam, 2006

- Prendre plaisir à la manipulation de son instrument, aux expériences personnelles. Celles-ci sont davantage menées par une approche sensorielle et donc favorisent un apprentissage vécu corporellement. Cela aide l'élève à être plus à l'aise avec son instrument.
- Une implication dans la tâche qui favorise la motivation des élèves et développe la confiance en soi.

Nous pouvons facilement aborder l'improvisation en cours et nous n'avons pas besoin d'être forcément « spécialiste » pour s'en servir dans notre enseignement. Lorsque j'aborde l'improvisation avec mes élèves débutants, je préfère généralement commencer à partir de l'improvisation « libre » puis progressivement, je les initie à des improvisations idiomatiques.

En fonction des âges et des niveaux, de nombreux jeux peuvent être inventés pour initier les élèves à l'improvisation et pour développer la créativité. En veillant toujours à ce que l'élève ne se sente pas « obligé » d'improviser, à nous de trouver les chemins adaptés pour les inciter à cette démarche musicale.

Pour développer cette créativité et quel que soit le type d'improvisation, nous pouvons partir de quelques consignes simples qui peuvent être, par exemple, d'improviser avec des rythmes fixes, ou au contraire, de ne jamais reprendre les mêmes, de déterminer une quantité de notes par phrase, des registres, des débits rythmiques, la fréquence des improvisations, un langage (modes, tonalités, modes de jeux...); le jeu des émotions aussi : traduire une émotion (la joie, la peur, la colère...) et essayer de la faire deviner aux autres. Pour approcher progressivement l'improvisation tonale, nous pouvons improviser autour de quelques degrés harmoniques choisis au préalable puis en ajouter d'autres.

L'improvisation peut être abordée en cours individuel, nous avons vu qu'elle sollicite l'imagination de l'élève en faisant appel ses idées créatrices, lui permettant ainsi d'être acteur de ses apprentissages. Le contexte pédagogique « élève – professeur » possède pourtant ses limites, notamment au niveau des possibilités d'interaction. En situation de pédagogie de groupe et dans les ateliers d'improvisation, le fait que les élèves soient en groupe permet de démultiplier les facteurs de créativité et les activités liées à l'improvisation. En plus de confronter

les points de vue, des temps de verbalisation avec et entre les élèves peuvent être instaurés entre les improvisations pour « faire le point » sur ce qu'ils viennent d'improviser ensemble. Quelles sont alors les interactions possibles entre les improvisateurs ou entre l'improvisateur et son environnement ?

b) Les interactions comme facteurs de créativité

Quelle que soit la formation instrumentale, la créativité d'une improvisation dépend principalement de l'instant et l'improvisateur prend des décisions en fonction de ce que son oreille analyse spontanément. Ainsi, notre oreille ne peut être insensible aux idées musicales des autres partenaires et c'est ce qui favorise l'interaction. Le musicien décide en lui-même s'il est nécessaire de jouer ou non et pour cela, il est toujours à l'écoute dans l'instant présent. Le groupe a donc besoin d'organiser le temps et l'espace sonore.

« Le musicien créatif saura gérer sa présence dans le silence comme dans l'action. La connaissance du passé et la conscience de l'orientation de la musique engagée se conjuguent avec le sens critique dans l'écoute de l'instant présent. »¹⁷

C'est pourquoi, après avoir improvisé, je demande parfois à mes élèves de décrire leur improvisation pour comprendre dans quelles mesures ils ont gardé le fil de leurs idées musicales et ont suivi celles du reste du groupe. C'est également une façon de revenir sur ce qui fut spontanément créé et de verbaliser leurs impressions sur les improvisations, le chemin parcouru, tel choix, telle idée, telle déduction, tel concept conviennent-ils pour atteindre l'objectif que l'on s'est fixé ? Par ailleurs, le choix des objectifs, des règles, des contraintes fixées par les élèves et par le professeur est important avant les improvisations, en veillant à ce que la consigne reste dans la « zone de compétence » des élèves et à ce qu'elle ne nuise pas à la spontanéité des élèves improvisateurs.

Il est donc important d'« apprendre à entendre » et à réagir en fonction des autres musiciens car l'interaction entre les élèves donne lieu à des improvisations très créatives. Dernièrement, j'ai abordé le blues dans un atelier d'initiation à l'improvisation, nous avons fait ce que l'on appelle des « quatre-quatre ». Toutes

¹⁷ PETT Anto, préface de *Le système pédagogique*, Fuzeau classique, 2007

les quatre mesures, les musiciens devaient improviser chacun leur tour comme s'ils dialoguaient entre eux en questions-réponses, pour développer l'écoute et la réactivité. Lors de cet exercice, les improvisations étant courtes, cela permet d'interagir à partir d'idées musicales facilement identifiables.

Il est intéressant d'observer les réactions possibles entre les musiciens et même si les possibilités de réponses sont multiples, on pourrait néanmoins les classer de cette façon :

- Aller dans le même sens, emprunter la même voie (voire la même voix)
- Aller dans le sens inverse (direction opposée)
- Faire abstraction de ce qui se passe, emprunter une autre voie

Au-delà du développement des mécanismes d'écoute, l'aspect interactif de l'improvisation permet de créer des liens entre les musiciens et cet aspect social de l'improvisation me semble important à prendre en compte.

Notre improvisation peut réagir directement en fonction de l'environnement qui nous entoure et le tout premier phénomène dans l'improvisation est l'« affrontement » du silence. Ce silence n'est pas forcément vécu comme un « vide », notamment en situation de concert où les réactions du public, que nous ne connaissons pas, sont relativement imprévisibles. Le musicien ne peut pas faire abstraction de l'environnement et encore moins du public. D'ailleurs, l'environnement peut être le point de départ d'une improvisation, c'est-à-dire la première des sources d'inspiration, il s'agit là d'un réel facteur de créativité. C'est pourquoi, avant de démarrer une improvisation, il est intéressant de voir comment les élèves réagissent face au silence.

A partir du silence complet, nous pouvons nous inspirer des bruits que l'on peut encore percevoir dans la salle, par exemple, le néon qui grésille, la pluie qui tape sur la vitre ou le vent qui souffle sous la porte. Nous avons aussi besoin de prêter une écoute particulière à l'acoustique de certaines salles (sèches, sonores) afin de mieux l'appréhender dans notre improvisation. Pour faire découvrir l'improvisation au sens large et de façon très ouverte, certains pédagogues n'hésitent pas à utiliser des objets du quotidien pour la démarrer. Par exemple :

avec une radio à cheval sur deux fréquences et qui change de son, de code, de rythme ; une bouilloire qui siffle en produisant des sons assez inhabituels changeant de manière imprévisible... Lorsque l'on joue, que ce soit en musique improvisée ou non, l'environnement semble toujours à prendre en compte.

Le public et les musiciens ont une relation particulière car en situation de concert, le public peut « influencer » l'interprète improvisateur, et inversement, le public peut aussi réagir à l'improvisation. Par exemple, dans les musiques traditionnelles africaines, les fonctions de création, d'exécution et d'audition de la musique se confondent, un lien très fort s'exerce entre la musique, la danse, la parole, le chant et le public participe activement lors de ces représentations.

En parlant de créativité et d'interaction dans l'instant, je pense également aux nouvelles technologies. Aujourd'hui, le « live electronic » et les nouveaux logiciels permettant de communiquer en temps réel avec des instruments (acoustiques ou midi), ouvrent la voix à d'autres moyens pour développer la créativité dans l'instant même de l'improvisation. Il paraît intéressant de s'interroger sur des conséquences, des exigences, des contraintes qui apparaissent pour l'interprète improvisateur.

Des systèmes informatiques comme « Max MSP » sont en constante évolution et permettent l'interaction avec l'improvisateur. Bernard Lubat et Philippe Leclerc ont effectué une expérience, avec ce logiciel, et l'ont appelée : « Lubathyscaphe-K ». Ils utilisent le principe du « feedback », des réinjections altérées du passé comme terrain pour l'improvisateur. D'autres logiciels, comme « Usine », évoluent dans ce sens, celui-ci fut fabriqué par le contrebassiste improvisateur Olivier Sens. Avec ce type de logiciel, il est désormais possible d'interagir en temps réel avec l'ordinateur et avec des inducteurs comme les images ou la vidéo.

Il est intéressant d'aborder les nouvelles technologies avec nos élèves, car elles entourent leur quotidien et j'ai remarqué que certains d'entre eux s'intéressaient déjà à la musique assistée par ordinateur. La prise en compte puis l'intégration de ces nouveaux outils dans une improvisation vont permettre aux élèves de nouvelles pistes d'explorations possibles. Pour le professeur, de nouveaux partenariats peuvent s'établir, notamment avec la classe d'électroacoustique.

Conclusion

L'improvisation est un acte musical qui se passe dans « l'instant présent » et duquel jaillit une création spontanée. Le langage de l'improvisation semble être celui de l'urgence par son processus quasi-instantané et son phénomène d'irréversibilité. C'est pourquoi, la spontanéité est intrinsèquement liée à l'improvisation. A travers mes recherches, il me semble que l'improvisation se présente plutôt comme un équilibre entre invention spontanée et références du musicien, favorisant ainsi l'intuition et la créativité.

Pour le musicien, l'improvisation ne rime pas forcément avec un état de liberté du jeu et des idées musicales, on pourrait d'ailleurs se demander si devant les possibilités d'inventions infinies, cette liberté pourrait s'avérer être une contrainte ? C'est pourquoi, l'improvisateur semble être dans une recherche de la perception de l'instant, afin de vivre pleinement son action dans un « présent dilaté », du passé immédiat à l'avenir imminent.

Le développement de la spontanéité permet alors une plus grande liberté de jeu, elle s'équilibre avec la pensée intuitive du musicien et ses propres références, pour donner à l'improvisation une « intention » musicale liée à un « projet » personnel. Ces références permettent également au musicien d'avoir certains « repères » dans l'instant et l'aide à donner une cohérence à son improvisation.

Tout au long de mes recherches, je me suis interrogé sur la pratique de l'improvisation au sein d'un apprentissage musical et elle m'a semblée apporter de nombreux avantages à nos élèves. L'improvisation peut s'aborder dès les premières années d'apprentissages et il semble que la pratiquer en groupe développe l'écoute attentive, réciproque et engendre de multiples interactions.

Même si nous essayons de saisir ce moment présent, « cet instant fugitif où une musique s'invente au fur et à mesure de son déroulement »¹⁸, l'improvisation reste un acte et une création spontanés dont les richesses se découvrent en la pratiquant.

¹⁸ SIRON Jacques, *Musiques encyclopédie pour le XXIe siècle* (volume 5) sous la direction de Jean-Jacques Nattiez Actes sud, p.690

Bibliographie

- BAILEY Derek, *L'Improvisation, Sa nature et sa pratique dans la musique*, Outre Mesure, Paris, 1999, 158 pages
- BIESENBENDER Volker, *Plaidoyer pour l'improvisation dans l'apprentissage instrumental*, Van de Velde, Coll. Musique et Société, Paris, 2001, 119 pages
- GOLDBERG Michel, *Méthode Sax Jazz (Volume 2)*, Outre Mesure, Paris, 1991, 300 pages
- GRILLO Alex (coordinateur), *Réflexions sur l'improvisation libre « non idiomatique »*, Ariam, Paris, 2006, 47 pages
- LABORDE Denis, *Enquête sur l'improvisation*, dans « *La logique des situations* » (dir. Michel de FERNEL et Louis QUERE), Raisons Pratiques N°10, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1999, 360 pages
- LABORDE Denis, *Improviser dans les règles : de l'improvisation comme une question culturelle*, dans « *Enseigner la musique N°5* » Cahiers de recherche du Cefedem Rhône-Alpes, Lyon, 2003, 173 pages
- LEVAILLANT Denis, *L'Improvisation musicale ; essai sur la puissance du jeu*, Actes Sud, Arles, 1996, 303 pages
- PETT Anto, *Le Système Pédagogique*, Edition Fuzeau Classique, Bressuire, 2007, 64 pages
- SIRON Jacques, *La partition intérieure*, Outre Mesure, Paris, 1992, 795 pages
- WILLENER Alfred, *Le désir d'improvisation musicale ; essai de sociologie*, L'Harmattan, Paris, 2008, 213 pages

Encyclopédies

- NATTIEZ Jean-Jacques, *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle (Volume 2 : Les savoirs musicaux)*, Actes Sud / Cité de la Musique, Arles, 2004, 1241 pages
- NATTIEZ Jean-Jacques, *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle (Volume 5 : L'unité de la musique)* ; avec la collaboration de Rossana DALMONTE, Actes Sud / Cité de la Musique, Arles, 2007, 1253 pages