

CEFEDM Bretagne-Pays de la Loire

Mémoire

**L'improvisation libre :
Mécanismes musicaux et enjeux
pédagogiques**

Nom : Remond
Prénom : Marie-Anne
Diplôme d'Etat
Professeur de Musique
Spécialité : Alto

Formation Initiale
Promotion 2009/2011
Session Juin 2011
Réfèrent : Alain Baldocchi
Qualité : Intermittent

REMERCIEMENTS

Je remercie Alain Baldocchi, Olivier Bartissol, Hélène Labarrière, Guillaume Roy et Jean-Marie Bellec pour leur précieuse aide.

PLAN

Avant-propos

Introduction

I/ Une nouvelle conception de la liberté dans la pratique artistique

- A/ une musique symbole d'une organisation sociale
- B/ un espace d'expérimentation

II/ Les contraintes de l'improvisation libre

- A/ la préparation à l'inattendu
- B/ Le langage musical
- C/ le manque de repères et la peur du vide

III/ Mécanisme de la musique et pédagogie

- A/ conscience active et engagement
- B/ prise de risque
- C/ soi et son instrument
- D/ décroissement

Conclusion

Annexes

AVANT-PROPOS

J'ai choisi d'effectuer mes recherches sur l'improvisation musicale, et plus particulièrement sur l'improvisation libre. Ayant appris la musique en Conservatoire, j'ai rapidement associé la pratique instrumentale au support de la partition. J'ai découvert le jazz à l'adolescence. En plus de mon travail quotidien que mon professeur d'alto me demandait, je m'amusais à improviser seule dans ma chambre. Ces moments ont constitué mon premier rapport à l'improvisation libre. Plus tard, lors d'un examen, un membre de jury m'a refusé un diplôme car je faisais de l'improvisation. Il me demandait d'opérer un choix exclusif dans mes pratiques musicales. Je souhaite, par cette étude, montrer la compatibilité des pratiques écrites et improvisées.

L'improvisation libre a été le fil conducteur de mes deux années de formation au CEFEDM Bretagne-Pays de la Loire, tant au niveau de ma pratique instrumentale que pédagogique. J'essaie de comprendre comment l'improvisation libre peut changer notre rapport à la musique en général. Cette pratique musicale m'a immédiatement donné une sensation de liberté que je n'avais pas réussi à obtenir dans la musique écrite. Si cela a été le cas pour moi, ne le serait ce pas pour d'autres?

INTRODUCTION

¹«*L'improvisation est un mode d'expression libre*»

Le terme d' « improvisation libre » est entré dans le monde de la musique dans les années soixante. Alors que cette musique se veut libre de toutes règles ou contraintes, il nous semble important d'étudier précisément cette pratique. Car en affirmant une telle position, le monde musical semble se diviser en deux. Il y a d'un côté les pratiques libres, et de l'autre les pratiques non-libres. Ce propos se justifie-t-il? Cette musique se démarque des autres musiques par sa volonté de dépasser toutes formes de règles. Cette musique aurait pour finalité de dépasser nos habitudes, nos connaissances voire même de notre culture. Comment peut-on organiser une telle utopie et avec quelles limites?

Nous allons faire évoluer notre réflexion autour du concept de liberté dans l'improvisation. La liberté a toujours été difficile à définir. Elle varie suivant les époques et les cultures. Elle renvoie à des notions sociales, philosophiques et éthiques. Elle attire par ce qu'elle représente. Elle est une quête que chacun tente d'obtenir. Cependant elle semble insaisissable. Nous allons tenter de préciser ce concept et de comprendre comment il résonne dans l'improvisation libre.

D'aucuns s'accordent à penser que l'improvisation libre ne constitue pas une esthétique à part mais relève plutôt d'une pratique musicale. Cette pratique semble lier l'individu à un milieu où stratégies et vigilances créent un chemin pour rendre cette musique possible. Les musiciens, composant en direct, acceptent que tout soit possible. Refusant les cadres formels et les codifications, l'improvisation s'associe à un rôle d'opposition. En musique, le refus des contraintes est-il libérateur? Comment une musique peut-elle prétendre à la liberté? Est-elle illusoire ou réelle?

1 Franck Bergerot, *Le jazz dans tous ses états*, Edition Larousse, Baume-les-Dames, 2006.

L'improvisation libre est-elle un réel espace de liberté? Nous traiterons du sens de cette pratique musicale et de la conception de la liberté qu'elle sous-tend. Par la suite nous tenterons de découvrir les contraintes qu'elle implique. Enfin, en tant que musiciens et pédagogues, nous nous interrogerons sur les mécanismes de cette musique. Nous nous demanderons s'ils peuvent être convoqués dans toute autre pratique musicale. Par cette recherche philosophique, sociologique et pédagogique, nous souhaitons comprendre cette pratique et son enjeu dans l'enseignement musical.

I/ NOUVELLE CONCEPTION DE LA LIBERTE DANS LA PRATIQUE ARTISTIQUE.

L'improvisation libre est définie comme : «²*une pratique musicale qui explore sous la forme du processus en temps réel de multiples matériaux musicaux ou sonores, le plus souvent abstraits.*» La naissance du mouvement a eu lieu dans les années soixante entre autres avec les groupes AMM en 1966 et Spontaneous Music Ensemble en 1968. Influencée par les musiques de jazz américain et les compositions de Cage et Carter, cette musique semble abolir les structures de plus en plus complexes du langage musical moderne. Cette quête reflète-t-elle des changements idéologiques dans le monde musical et dans notre société?

A)- UNE MUSIQUE SYMBOLE D'UNE ORGANISATION SOCIALE

Cette notion de liberté interroge notre rapport aux autres. En effet, vivre en société induit des contraintes. La liberté ne semble être réelle qu'à partir du moment où il y a une contrainte. Sinon, elle n'existerait pas, elle ne s'opposerait à rien. Nous pouvons considérer la pratique musicale comme étant une pratique sociale. Les musiciens entre eux apprennent à se réguler, à se diriger pour construire et revendiquer ensemble les valeurs de leur musique. Leur musique devient leur culture. L'improvisation donne une image sonore d'un groupe social. Dans ce chapitre nous allons tenter de comprendre les lois qui régissent cette pratique sociale et la nature de la liberté qu'elle induit.

Dans cette pratique musicale, chacun est libre de son placement. Cette musique offre le choix de diverses combinatoires. Contrairement à d'autres pratiques, le choix de son instrument ne définit pas son rôle dans la musique. Le positionnement du musicien n'est pas unique. C'est le musicien lui-même qui se place par rapport à ce qu'il est sur le moment. L'instrument est un outil pour l'expression de soi. L'improvisation libre bouleverse ainsi les codifications

2 www.wikipedia.fr, le 05 mai 2011.

musicales. Elle se détache du poids historique. L'improvisation semble être la preuve que l'organisation sociale peut toujours être différente. L'échange des pouvoirs est constant. Jouer de l'improvisation libre provoque un moment mouvant où l'on peut tout tester dans différentes organisations. Le musicien a le choix de ses fonctions. Il peut être soliste, accompagnateur, en interaction avec le groupe ou encore se créer un réseau avec d'autres membres du groupe. Dans le livre La partition intérieure, Jacques Siron considère d'ailleurs l'improvisation comme «*une force libératrice, elle a dans ce cas pour fonction de transgresser un ordre social établi et de pousser à la libération de contraintes psychosociales*³». Un des enjeux de l'improvisation libre est de trouver une dynamique intéressante et variée au sein du groupe. En tant qu'altiste, il est intéressant de constater qu'il est particulièrement valorisant de pouvoir changer son rôle dans un ensemble, rôle qui n'a pratiquement pas changé durant une longue période de l'Histoire de la musique. Se positionner dans un groupe selon ses envies peut provoquer un fort impact quand à l'investissement musical. Le fait de changer de position donne une autre écoute de la musique.

Cependant l'enjeu artistique de l'improvisation confronte les musiciens dans un système de concurrence où il faut être meilleur pour être reconnu par le monde musical. Les musiciens acceptent effectivement l'autre, mais seulement s'il convainc en amont le public et ses pairs. L'organisation sociale vue d'une échelle supérieure à seulement celle du groupe, montre que cette pratique artistique demande des exigences. Qui dit exigences, dit critères de sélection. Nous ne pouvons pas tous nous décréter musiciens improvisateurs.

Interrogeons nous maintenant sur les sensations que cette musique provoque chez l'auditeur. La sensation première est celle du chaos. Il n'y a pas de structure définie. Les musiciens jouent ensemble, mais nous pouvons parfois nous demander s'ils s'écoutent. Les structures musicales s'effondrent. Des musiciens comme Derek Bailey ou Evan Parker excluaient de leurs improvisations tout recours à la mémoire, s'interdisant l'habitude, le matériau thématique, la répétition

³ Jacques Siron, *La partition intérieure Jazz, musique improvisées*, Edition Outre mesure, Paris, 2008, page 89.

ou encore la structure cyclique. Nous pourrions supposer que la seule loi qui régit cette pratique serait celle de la liberté. Nous pouvons alors nous interroger sur la nécessité des lois dans une société.⁴ Fernando Savater, philosophe contemporain, écrit dans son livre Choisir, la liberté : «*Chacune des institutions que nous instaurons de façon pratique tente de fournir un point de départ et un appui pour renforcer notre liberté d'action [...]. Si nous avions dû chaque matin tout réinventer pour survivre, l'effort pour acquérir notre liberté n'aurait jamais pu franchir des diktats les plus immédiats de la nécessité.* Nous avons bien l'impression que renier son passé amène l'homme à se reconstruire à nouveau. Il ne peut alors se servir des expériences du passé. Deux questions se posent inévitablement. Tout d'abord nous pouvons nous demander si la volonté des artistes improvisateurs n'est pas justement de retrouver constamment une genèse créatrice. Cette musique semble être spontanée, plus physique qu'intellectuelle. Le geste peut parfois avoir plus d'impact que le son lui-même. Ensuite nous nous interrogeons sur la notion de refus et d'opposition. Pour réussir à constamment s'opposer aux lois musicales passées, il faut en avoir une profonde connaissance. L'opposition parfaite n'est qu'un miroir de l'objet.

Les improvisateurs donnent par leur jeu l'image d'une société égalitaire. Le pouvoir est partagé par tous. Chacun se positionne selon sa propre volonté et ses propres lois. Cette pratique semble lutter contre le déterminisme. Proche de la pensée des existentialistes, elle montre qu'être libre, c'est avoir la possibilité de se choisir soi-même et d'en endosser la responsabilité. Cette capacité est un atout essentiel en pédagogie. En effet cette pratique supprime une imposition hiérarchique entre le professeur et les élèves. Il devient alors valorisant pour l'élève de pouvoir se positionner selon ses propres convictions et de devenir comme un égal de son professeur. L'élève, tout comme son professeur se confrontent dans une situation inconnue. La position du professeur face à l'élève

se trouve questionnée. C'est un référent qui aide l'élève à être un musicien devant faire la preuve d'une personnalité artistique et humaine, propre, indépendante. Le

4/Savater, *Choisir, la liberté*, Édition Hachette, Calmann-Lévy, 2005, page 99.

professeur apprend à lâcher prise et à laisser une place au hasard dans son cours. La situation pédagogique se crée au moment de l'improvisation.

B)- UN ESPACE D'EXPERIMENTATION

⁵«*Improviser est une façon d'être en musique*»

Nous allons maintenant essayer de découvrir ce qui fait la force de cette musique. En tant qu'Art de l'instant, nous allons tenter de découvrir ses enjeux au niveau de la communication, ses procédés de création et ses approches pédagogiques.

Improviser demande une ouverture importante sur l'autre. Les relations s'établissent certes en amont quand les artistes répètent ou discutent avant un concert ; mais la musique se crée sur l'instant. Par là il est sûrement intéressant d'en analyser les conséquences sur le plan comportemental du musicien. Nous pouvons résumer deux procédés par les différents choix que l'improvisateur a face à lui quand il joue. Le premier est celui du choix de l'action. Le musicien est alors force de proposition. Il lui permet de prendre sa place et sa durée d'investissement. Le deuxième est celui de l'initiative. C'est à ce moment précis que le musicien propose ses idées. Il peut décider de mener ou de suivre.

Cette rapide analyse permet de mettre en valeur l'importance de la communication et d'en comprendre ses enjeux. Le temps de l'improvisation est comme une théâtralisation du rapport entre les hommes. Il nous montre les instants de conflit, de compromis et la façon dont chacun rentre en communication avec l'autre. Le musicien se confronte à ses problèmes de communication, psychologique ou encore physique. La force du collectif est une notion flagrante dans cette pratique. L'individu se met au service d'une énergie commune. La dimension collective et solidaire reste primordiale. La prise de

⁵ [www://patlotch.free.fr/text](http://patlotch.free.fr/text), du 9 novembre 2010, propos de Michel Portal.

risque se fait ensemble. Le destin de chacun se noue avec celui de l'autre dans une expérience commune.

Le moment du concert dévoile l'acte créatif. En cela il en modifie la conception même. En effet le concert est dans d'autres pratiques un moment demandant une préparation pour être créé. Alors que dans le cadre de l'improvisation libre le concert est un instant de créativité constante. Le dictionnaire académique définit l'acte d'improviser comme ⁶«*composer sans préparation, sur le champ*». Improviser demande d'organiser les choses sans en avoir rien décidé au préalable. Alors que le compositeur a la possibilité de reprendre ses erreurs, l'improvisateur doit jouer avec les siennes. Mais quelle est donc la place de l'erreur dans l'improvisation libre?

Pour l'interprète l'erreur est une mauvaise restitution d'un texte écrit. La partition détermine un parcours à suivre. Comme dans la genèse, la faute est le moment où l'on s'écarte du chemin. Notons ici que la distinction entre interprète et improvisateur est construite au niveau des pratiques. En improvisation, n'ayant rien déterminé à l'avance, la notion de faute est différente que dans la musique écrite. Jacques Siron dans La partition intérieure énumère les erreurs possibles en improvisation : ⁷ «*Elle concerne un geste général plutôt qu'un événement sonore : manque de clarté, mauvaise articulation des idées, épuisement d'un solo, bavardage sans contenu émotionnel, discontinuité sans intention musicale, développement illogique, manque de respiration, phrasé monotone, mauvais contact avec les musiciens et manque d'unité dans un orchestre.* » Nous remarquons bien que l'erreur concerne une généralité. Comme dans un discours parlé, l'improvisateur doit garder l'auditeur en éveil.

Cette notion de faute est importante à considérer dans notre enseignement. En effet dans la musique écrite, ne pas bien restituer la partition est considéré comme une « erreur ». De plus l'interprétation est souvent jugée selon des critères imposés par des Ecoles et suivant des époques. Mettre l'élève dans une situation

⁶ *Dictionnaire de l'académie française*, neuvième édition, tome 1, page 373.

⁷ Jacques Siron, *La partition intérieure Jazz, musique improvisées*, Edition Outre mesure, Paris, 2008, page 86.

pédagogique d'improvisation consiste à le placer dans un contexte où tout est possible; les mauvaises positions, les «fausses notes», les bruits... Le jeune improvisateur apprend ainsi à vivre la musique plutôt qu'à la faire.

Nous pouvons considérer la vie comme une grande improvisation où rien n'est prévu ou écrit à l'avance. Elle implique des notions de choix. Dans la vie comme en improvisation libre, l'erreur est lorsque nous faisons un mauvais choix. Elle modifie négativement notre manière de fonctionner et notre environnement. Pourtant il est parfois important de bousculer ses idées et celles de ses partenaires. Cela permet de créer une musique en constant mouvement. L'erreur serait alors de ne pas assumer ses idées. Le jugement ne se fait donc pas sur des critères esthétiques mais sur l'attitude. ⁸Hélène Labarrière, lors de l'interview du mois de décembre, apporte ces considérations autour de la notion de faute : *«L'improvisateur s'approprie sa musique par la manière dont il la joue. C'est l'engagement qu'on y met, et cela quelque soit la musique que l'on joue. La sincérité est primordiale. Il faut que ça ai du sens pour soi.»* La présence semble être un élément primordial.

Nous allons maintenant essayer de comprendre le lien qui s'établit entre le public et le musicien. Comme vu précédemment, l'improvisation est une musique où tout se joue sur le moment présent. Le concert est l'instant de création artistique. C'est aussi le lieu de tous les possibles. La scène devient la page blanche du musicien. Contrairement au concert de musique écrite, le public n'a pas connaissance de ce qui va être joué. Alors que ce propos semble évident, peut être est il intéressant d'en comprendre les conséquences. Beaucoup d'œuvres classiques sont surjouées. Elles ne sont plus des surprises telles qu'elles ont été lors de leur première exécution. La question de la spontanéité dans la musique écrite est délicate à traiter à la fois en ce que concerne sa composition mais aussi de son exécution. Nous allons nous attarder sur la place du concert dans la pratique de l'improvisation libre.

Avec l'absence de répertoire, le public doit se préparer à plusieurs possibilités. Comme le musicien, il prend le risque de l'inattendu. La notion

⁸ Hélène Labarrière, *Interview décembre 2010*.

d'inédit y est fondamentale. A chaque concert le spectateur assiste à une première et dernière représentation à la fois. Le concert est un moment d'échange entre le public et les instrumentistes. Il y a un va et vient constant entre ces deux pôles. Jouer paraît être avant tout un climat inspiré par l'ambiance extra-musicale et le sentiment qu'il fait naître chez le musicien. Cependant, un bon improvisateur doit trouver le bon équilibre entre l'adaptation au public et le développement de ses idées. En effet, ⁹Jacques Siron dans La partition intérieure considère bon improvisateur, celui qui a conscience de l'influence paradoxale que la présence du public crée :«*Il ne saurait ni se retrancher derrière une attitude élitiste, ni mépriser de cultiver des qualités de communication qui rendent vivant l'improvisation*». L'improvisation étant une musique imprégnée par les circonstances, elle s'adapte au public. Le musicien doit cependant être toujours soucieux de la qualité de sa prestation et de ne pas toujours jouer les attentes du public. Il perdrait alors la possibilité d'évoluer.

Enfin nous allons parler de l'expérimentation instrumentale en improvisation libre. Comme vu précédemment les musiciens s'affranchissent de tout critère esthétique. L'espace d'improvisation devient un laboratoire où l'instrument de musique va être exploré dans toutes ses possibilités sonores, les poussant parfois à l'extrême. Le musicien semble chercher un son encore jamais entendu; l'instrument est son outil pour y arriver. Cette recherche de l'inouï fait envisager l'instrument sous ses aspects les plus imprévus. Nous voyons apparaître des cliquetis de saxophone, des chocs sur la caisse de guitare. Chaque bruit parasite s'intègre à la musique. Les musiciens se découvrent bricoleurs. Des personnalités comme Derek Bailey ou Henry Kaiser préparent leur instrument. ¹⁰«*Leur guitare ne sonne pas comme une guitare. Elle n'est rattachée à aucune valeur historique* ». Chacun paraît libre du rapport qu'il veut établir avec son instrument.

Nous pensons que cette pratique musicale est un moyen efficace pour préparer les élèves à la scène. L'instant du concert est toujours délicat. Même si

⁹ Jacques Siron, *La partition intérieure Jazz, musiques improvisées, Edition outre Mesure, Paris, 2008, page 89.*

¹⁰ Franck Bergerot, *Le jazz dans tous ses états*, Edition Larousse, Baume-les-Dames, 2006, page 248.

l'élève maîtrise son morceau, il doit gérer des paramètres extérieurs tel que le trac ou encore la concentration. L'improvisation libre permet de considérer le concert comme un art de l'instant où il réussit à gérer l'imprévu. La prise de risque est une constante dans l'improvisation qui déclenche une mise en danger relatif de l'élève. Nous avons pu constater lors de différents dispositifs pédagogiques que l'improvisation rend l'élève autonome et sollicite sa concentration. Ce constat a été fait lors d'un stage d'improvisation que nous avons organisé avec des élèves de premier cycle. Après trois jours de stage, ils ont joué un concert de quarante-cinq minutes d'improvisation. Dès le premier jour nous les avons fait improviser. Ils ont été placés dans l'obligation de prendre des risques puisque la plupart d'entre eux n'avait jamais pratiqué l'improvisation. Ce climat a permis de rendre les élèves autonomes et sûrs de leur propos musical.

II/ LES CONTRAINTES DE L'IMPROVISATION

LIBRE

A) -LE LANGAGE MUSICAL

La première problématique que nous allons soulever est celle du langage dans l'improvisation. La principale difficulté est d'arriver à créer de nouvelles idées à chaque improvisation. La création d'une esthétique personnelle rentre vite en jeu. Le langage est celui des participants. L'improvisation libre affiche la volonté de s'affranchir de toute esthétique prédéfinie. Nous allons essayer de trouver les mécanismes et déclinaisons du langage musical. Nous allons tenter de comprendre les liens intimes qui semblent exister entre la culture, la pensée individuelle et collective.

Nous pouvons considérer la langue comme un critère identitaire à un pays et à un individu. La communication prend des formes différentes mais semblent toujours tourner vers l'autre. Nous pouvons nous demander si le langage qui nous a été transmis permet d'exprimer ses propres pensées ou celles d'une collectivité. Ainsi Jurgen Habermas insiste sur le fait que ¹¹« *L'objectivité du monde que nous supposons lorsque nous parlons ou agissons est si fermement liée à l'intersubjectivité au moyen de laquelle nous nous entendons les uns les autres sur le mobilier du monde, qu'il nous est impossible de contourner ce lien, ou de rompre à partir de l'horizon qui s'ouvre à nous par le langage et constitue notre monde vécu intersubjective ment partagé* » Le langage semble donc être le vecteur de la subjectivité de chacun tout en provenant de l'intersubjectivité d'un groupe social.

Il nous semble alors intéressant de transférer cette pensée chez le musicien. Le langage musical revoie à une question d'appartenance à un groupe social. Il nous catégorise dans tel ou tel champ esthétique. C'est ainsi que

11 Fernando Savater, *Choisir, la liberté*, Édition Hachette, Calmann-Lévy, 2005, page 102.

¹²Jacques Siron, parle d' « *immersion passive : on écoute sans trier, on est pénétré par le son et l'environnement sonore, on les absorbe comme une éponge, on s'imprègne l'oreille et la sensibilité* ». L'improvisation est aussi une question de culture, même si celle-ci est libre.

Ceci semble valable lors de l'apprentissage instrumental occidental. Chaque instrument renvoie à une pratique de référence. S'inscrire dans une classe d'instrument conduit à se soumettre à une esthétique liée au patrimoine musical de l'instrument choisi. Nous pouvons prendre pour exemple la méthode de Claude Henry Joubert pour alto pour débutant. Elle est basée sur des chansons et des morceaux classiques. Elle permet d'appréhender le système tonal et les carrures classiques. Pour autre exemple, nous pouvons citer la méthode Cordes et âme de Didier Lokwood. Bien que l'esthétique musicale soit différente, nous retrouvons le formatage à une esthétique précise. Yehudi Menuhin dira de cette méthode que ¹³ «*pour la première fois depuis que le violon est devenu un instrument classique, son âme véritable est révélée dans un recueil qui enseigne et facilite cette improvisation.*» Ces deux exemples démontrent le fait que l'on apprend une esthétique avec son instrument. Si les méthodes instrumentales sont reliées à un répertoire, un instrument peut cependant sortir d'une esthétique recommandée. L'institution semble demander à ses usagers d'adopter une esthétique de référence. Cela entraîne des choix de répertoires pour les élèves et les professeurs.

L'improvisateur cherche cependant à déjouer ce rapport à l'instrument et certainement à l'institution elle-même. Alors que l'improvisation libre joue contre les schémas établis, elle nécessite une profonde connaissance des autres styles. L'équilibre entre acceptation et refus culturel semble fragile. Eugénie Vegleris, dans son livre Vivre libre avec les existentialistes parle de la pensée de Karl Jaspers : ¹⁴ «*La liberté relève d'un choix existentiel et ce choix est la décision d'être soi*

¹² Jacques Siron, *La partition intérieure*, Jacques Siron, *La partition intérieure Jazz, musique improvisées*, Edition Outre mesure, Paris, 2008, page 30.

¹³ Didier Lockwood et Francis Darizcuren, *Cordes et âme*, page 2.

¹⁴ Eugénie Vegleris, *Vivre libre avec les existentialistes Sartre, Camus, Beauvoir... et les autres*, page 66.

même ». La liberté peut se trouver en soi. Il est essentiel d'accepter ce que l'on est pour pouvoir évoluer. L'improvisation est présente dans la communication. En discutant nous improvisons avec la syntaxe, la grammaire et les mots, que des zones spécialisées du cerveau ont stockées. Cependant des règles régissent le langage. Pouvons-nous nous faire comprendre si nous nous libérons de toutes les règles? Comme en musique, l'intention que nous mettons derrière les mots peut changer leur compréhension. Même si une phrase est mal construite, de par l'intonation de la voix, nous pouvons décoder un sentiment. Cette parole plus primaire semble nous rapprocher d'une émotion pure. Comme le cri d'une violente douleur, le refus de la structure libère les émotions. Ainsi chaque musicien investit l'espace musical avec ce qu'il est. L'utilisation de la voix en improvisation libre illustre bien ce propos. Des vocalistes comme Annick Nozati, Phil Minton et Maggie Nichols évoluaient à mi chemin du théâtre et de l'art musical, recourant aux intonations du langage parlé et à la sémantique des sons articulés ou inarticulés, entre cris et chuchotement, interjections et bruits de bouche. Le langage a moins d'importance que ce que l'on en fait et de l'émotion qui s'y dégage.

L'improvisation libre met l'accent sur la prise de risque, l'urgence, le dérapage, le débordement, l'aléatoire, tout à la fois dans une relation physique immédiate à l'instrument. Alors que certains revendiquent une liberté où la référence esthétique est possible, d'autres musiciens dénoncent l'habitude esthétique et le geste acquis. Ce dernier point amène une contradiction évidente. Le langage de certaines compositions contemporaines ressemble beaucoup à certains éléments de l'improvisation libre. Nous pouvons d'ailleurs appuyer notre argument en citant le cd Soffio di Scelsi où les musiciens Foltz, Olivia et Chevillon improvisent à partir du langage du compositeur. Plus qu'un hommage, cette séance d'enregistrement semble nous prouver que les musiciens de notre époque ont le même langage et quelque soit leur pratique de référence. Finalement, on n'échappe jamais à un élément de citation. On ne peut se détacher de sa culture.

c)- LA LIBERTE COMME CONTRAINTE

Il semble paradoxal de penser que la liberté peut être source d'angoisse, alors qu'elle semble affranchir l'homme de toutes les contraintes. Nous constatons qu'il est déjà difficile de ne pas se laisser submerger par ses choix d'interprétation pour un morceau écrit. Mais alors quand est-il quand tous les choix sont possibles?

La liberté totale en musique induit une gestion de différents paramètres. On devient sur le moment interprète, compositeur, arrangeur, face à un temps qu'on ne peut retenir. Quand on improvise, on se retrouve face à soi même. La musique qui se développe est le reflet de ce que l'on est sur un moment. Nous ne pouvons nous cacher. Elle apporte une sincérité. L'improvisation est le lieu de tous les possibles, y compris celui du vide. Nous pouvons dire que nous prenons le risque de prendre le risque. L'une des angoisses de l'interprète est le trou de mémoire. Pour l'improvisateur c'est la peur du manque d'inspiration.

Être libre c'est pouvoir choisir. Par là, plus je suis libre et plus j'ai de possibilités de choisir. Cependant chaque choix que je fais réduit mon champ de liberté. Tout un paradoxe s'établit autour de ces deux notions. La multiplicité des possibles annule presque la notion de liberté. C'est ainsi que Sartre, dans L'existentialisme est un humanisme écrit : « *L'homme est condamné à être libre* ». Quand nous improvisons, nous rentrons exactement dans cet espace de liberté. Nous avons la possibilité de choisir et devons en endosser la responsabilité. Tant que nous n'avons pas fait de choix, il est délicat d'en connaître l'impact sur le jeu collectif. Une pensée musicale peut faire évoluer et inspirer le groupe comme elle peut le bloquer. La liberté individuelle a un impact sur celle des autres, elle s'y imbrique. Il est alors difficile de se positionner face aux autres. Il est délicat d'assumer ses choix tout en voulant conserver la liberté d'autrui. A chacune de ses propositions musicales, le musicien réduit la liberté des autres improvisateurs. Sartre pense que l'homme est condamné à ¹⁵« *inventer*

15 Eugénie Vegleris, *Vivre libre avec les existentialistes Sartre, Camus, Beauvoir... et les autres*, page 61.

l'homme ». Nous pouvons nous même penser que l'improvisateur est condamné à inventer son improvisation.

C)- PREPARATION ET IMPROVISATION

Improviser est une capacité à agir dans un moment donné. Cette aptitude se crée par le travail. Nous allons maintenant aborder l'aspect technique et la gestion du temps de travail dans cette pratique musicale.

Albert Lavignac dans *La musique et les musiciens* décrit l'improvisation comme ¹⁶ «*une composition instantanée et qui ne laisse de traces que dans le souvenir (...) Mais dans l'improvisation, plus encore que dans la composition écrite se fait sentir l'importance d'un plan logique servant de guide à l'inspiration.*» Contrairement au hasard, elle implique une action consciente. La notion d'improvisation est courante dans la vie quotidienne. Nous improvisons lorsque nous utilisons chacune de nos connaissances et expériences pour faire face à une situation inattendue. Elle demande un savoir faire. Ce n'est pas parce que nous ne connaissons pas ce que nous allons jouer qu'il y a absence de préparation. Pour avancer notre réflexion, nous allons citer la définition d'Albert Lavignac : ¹⁷ «*l'improvisation c'est de la composition instantanée et qui ne laisse de trace que dans le souvenir. Mais dans l'improvisation plus encore peut être que dans la composition écrite, se fait sentir l'importance d'un plan logique servant de guide à l'inspiration...* » Ce qui nous semble ici intéressant, c'est de constater la rigueur que demande cette pratique. La liberté semble être une des contraintes les plus difficiles. C'est ainsi que Olivier Revault D'Allonnes considère ¹⁸ «*l'artiste comme prisonnier de lui-même. Mais la prison est d'un genre particulier, car les chaînes y sont aussi des guides et les boulets peuvent y servir de degrés pour monter vers la lumière. A condition toute fois de les utiliser comme le fait l'artiste, c'est -à -dire en décidant une bonne fois que tous ces obstacles peuvent devenir des moyens, si on sait les aborder. [...] Ses chaînes sont d'ordre social, culturel,*

16 *Le grand Robert de la langue française*, tome 3, page 2179.

17 Jacques Siron, *La partition intérieure Jazz, musique improvisées*, page 114.

18 Olivier Revault D'Allonnes, *La création artistique et les promesses de la liberté*, page 7.

idéologique, économique, technique ». La liberté dans l'improvisation paraît réalisable lorsque l'artiste s'autorégule et accepte ce qu'il est. Il se crée des contraintes qui lui permettent d'aboutir à la création. Nous allons point par point tenter de décrypter les contraintes que le musicien s'impose et les manières dont il s'y prépare.

Comment peut-on faire de notre corps un outil pour la musique? Cette première interrogation nous renvoie à l'aspect technique. Citons tout d'abord Fernando Savater dans son essai Choisir, la liberté. Il pense que ¹⁹« *la technique n'est pas seulement recommandée pour son utilité, mais elle configure avant tout le rapport polémique et spécifiquement humain entre la liberté et le destin.* » La technique offre une efficacité rapide et une disponibilité permanente. Dans la musique écrite, nous gérons le temps de travail pour qu'un passage difficile d'un morceau soit acquis. Il en est tout autre pour l'improvisation. La pensée musicale, se construisant sur le moment, exige pour le corps une réactivité immédiate. Ceci demande une grande connaissance de ses capacités et limites physiques et techniques. Comme le rapport à son instrument se construit sur ses propres idées, la technique n'est pas standardisée.

Le corps prend en improvisation une place essentielle. Le geste musical crée le son, et non – par exemple- un système de coup d'archet ou de doigté . Nous avons observé ce lien fort et nouveau entre l'instrument et des enfants lors d'un cours d'éveil à la musique contemporaine. Pour les désinhiber face à une nouvelle approche du son, nous leur avons demandé de jouer tout les bruits possibles produits avec leur violon. Les élèves ont à ce moment précis découvert à nouveau leur instrument de musique. Ils l'observaient à chaque recoin ; ils tentaient de faire sonner chaque partie du bois. Ils prenaient leur violon de différentes manières ; ils écoutaient le son provoqué. Ils ont considéré leur instrument dans une globalité, se créant ainsi de nouvelles techniques de jeu. L'improvisation apporte un terrain de recherche sonore.

19 Fernando Savater, *Choisir, la liberté*, page 103.

Nous constatons que l'improvisation libre est associée à la notion d'idée musicale. La musique est un art du temps. Elle n'existe que dans un temps précis pour s'échapper à un autre. Alors que le compositeur de musique écrite maîtrise le temps par la possibilité de modifier sa partition, l'improvisateur est soumis au temps qui passe. A chaque instant du jeu, les quantités de possibles diminuent. La communication entre musiciens réduit sa propre liberté d'expression. Les autres influencent ce que nous sommes à la base. Pour cela le musicien doit travailler sur la cohérence de son propos. L'improvisation se situe en un temps, celui de la création et de l'interprétation. In situ, il analyse et développe les idées qui lui semblent les plus pertinentes. L'équilibre semble délicat entre la spontanéité du propos musical et la pertinence artistique. Deux étapes semblent se définir dans le travail : celle de la recherche et celle de la libération. Cette réflexion est menée par Alfred Willener, professeur à l'université de Lausanne et directeur d'institut de sociologie de masse. Il met en avant la méthodologie de travail du groupe d'improvisation Le Cohelmec. Il définit une méthode de travail basée sur la spontanéité et l'énergie collective. Elle laisse place à la communication. La deuxième est fondée sur l'idée du progrès. La recherche permet de comprendre, de juger et de mettre à distance la première phase. Les deux s'opposent, mais sont indispensables. Il y a la spontanéité d'un côté et la préméditation de l'autre. Là encore, nous sommes confrontés à la notion de liberté. L'idée de progression est assimilée au jugement. Des critères sont élaborés tout au long du travail. Restreindre sa liberté permet sûrement d'approfondir chacun des possibles et de mieux les maîtriser.

Nous voyons bien que l'improvisation musicale demande des compétences. Jouer librement exige une préparation antérieure. Cette pratique offre des signes de liberté sans pour autant l'atteindre totalement. Le musicien semble être le maître de ses lois. Il travaille, juge, expérimente selon ses critères. Pour avancer, il faut donc connaître ses limites. Une volonté libre est une volonté qui se soumet à la loi que l'on se prescrit soi-même. Nous pouvons alors nous demander quel est le rôle de l'enseignant dans la pratique de l'improvisation libre?

Le principe de cette musique est de créer sur le moment. Cependant elle n'empêche pas d'élaborer des cadres. Au contraire, c'est ainsi que l'élève pourra

apprendre. Trop de liberté nous perd. Les contraintes peuvent élargir nos sensations de liberté. Faire improviser des élèves pour la première fois, sans leur donner de consignes, aboutit le plus souvent à une paralysie et un rejet de l'improvisation. Donner des consignes, fournir un cadre, permet d'aider l'élève à développer ses idées et son imagination. Les contraintes peuvent être de tout type et plus ou moins générales. Nous pouvons créer une contrainte avec diverses modalités en variant des paramètres :

- la forme (forme ABA, Rondo, Fort-Pas Fort...)
- la recherche sonore (Jouer le même son que son voisin, ne faire que des sons détimbrés...)
- ou encore rythmique (ne faire que des noires, ne jamais avoir de pulsation...)

Ces divers exemples créent des situations d'apprentissage qui permettent de travailler des aspects musicaux et techniques précis. Ainsi nous imposons un cadre propice à l'exploration d'un savoir.

IV/ MECANISME DE LA MUSIQUE ET PEDAGOGIE.

Nous pouvons nous demander si l'improvisation libre s'enseigne. Comme vu précédemment c'est une pratique musicale mettant en avant la rencontre et le vécu. L'apprentissage que l'on peut entreprendre de cette musique recouvre l'expérimentation. S'il paraît difficile de l'enseigner, nous pouvons cependant créer des dispositifs pour permettre aux élèves d'éprouver le rapport que nous pouvons entretenir avec elle. L'improvisation libre ne peut pas s'enseigner puisqu'elle ne constitue pas un savoir. Elle est rattachée au vécu de chacun. Cependant elle permet de créer des situations d'apprentissages propices à l'expérimentation. Elle est un outil pédagogique qui permet de requestionner notre métier d'enseignant.

A)-CONSCIENCE ACTIVE ET ENGAGEMENT

Nous allons tenter de comprendre ce que l'improvisation libre peut apporter dans l'enseignement de la musique écrite. Nous allons voir les apports qu'elle offre dans les domaines de l'écoute, de l'éducation et de l'engagement.

Elle demande à l'élève de s'engager musicalement dans un temps présent. Par là, elle développe des réflexes au niveau de l'écoute. Jean Mereu dit d'ailleurs que « *Un musicien sur scène n'est pas quelqu'un qui joue, mais quelqu'un qui écoute* ». *Écouter* demande une capacité à être disponible et concentré. Jean-Luc Guionnet, improvisateur, décrit l'improvisation comme étant ²⁰« *une chose liée à la liberté : celle de l'individu confronté au lieu, aux autres musiciens et au public [...]. Improviser implique une vigilance, une attention à ce milieu. A son tour, cette vigilance induit une stratégie dans la musique à faire, comme s'il fallait se frayer un chemin dans les conditions présentes pour rendre cette musique possible* ». L'improvisation collective demande au musicien une conscience des autres particulières. N'ayant pas de recours à la partition, on ne peut pas être sûr

20 http://www.festival.fr/spip.php?article1200&id_rubrique=4

que ce qui va être joué ensemble va fonctionner. Tout en jouant et développant sa propre idée, il paraît important de rester attentif aux propositions de ceux qui nous entourent. Car sans se concerter, la musique doit malgré tout se créer ensemble. En improvisation, la fusion se réalise dans une écoute globale. Pour cela le musicien doit développer l'analyse. Pour jouer avec les autres, il doit en un temps extrêmement limité être capable de se représenter les idées des autres. C'est une identification la plus spontanée possible.

Pour illustrer ce propos, nous nous attacherons à une séance d'improvisation effectuée avec des élèves de deuxième cycle. L'objet à traiter était l'ambitus. Sans désigner de chef, les élèves choisissaient de changer d'ambitus quand ils le souhaitaient. Tous devaient être à l'écoute les uns des autres pour réussir à jouer ensemble dans le même ambitus. Ce type de consigne a permis d'établir une complicité entre les musiciens sans s'enfermer dans des valeurs hiérarchiques. Le plus important était de créer une unité sonore et cela quelque soit le style de musique jouée. En pratique d'ensemble classique, les enfants ont souvent tendance à s'accrocher à leurs partitions et à se préoccuper de sa bonne exécution. Dans l'improvisation, il semble important d'écouter les parties des autres, de connaître sa place dans la musique. L'improvisateur est un musicien qui regarde le conducteur de la musique qui est en train de se créer. Son oreille est un guide qui l'aide à prendre une quantité de décisions.

Une bonne écoute favorise la confiance en soi et en les autres. L'improvisation demande à accepter l'autre avec ce qu'il est et ce qu'il propose. Dans l'improvisation il faut pouvoir oser devant les autres, proposer des idées mais aussi accepter celles des autres. Elle apprend en quelque sorte la tolérance. Être libre, c'est savoir se choisir soi-même au sein des autres

Ensuite, l'improvisation libre a pour avantage de solliciter l'engagement personnel. Quand on est dans l'improvisation et qu'on ne donne rien, aucune consigne au musicien, celui-ci est face à un grand vide. Être face à soi-même peut être effrayant. Improviser demande de trouver des ressources en soi pour assumer ce néant. Dans un temps restreint le musicien doit trouver des solutions. Tous les choix sont alors possibles pour lui. Cyril Morana et Éric Oudin, enseignants en

philosophie, dans leur ouvrage La liberté, définissent la philosophie de Sartre ainsi : ²¹« Être libre ce n'est pas jouir de la possibilité abstraite de choisir en toute circonstances, mais devoir choisir entre les divers possibles qui me sont proposés ici et maintenant ». L'improvisateur semble donc devoir choisir et s'engager musicalement. Il devient responsable de ce qu'il joue. Il peut assumer sa musique et rebondir sur ses erreurs. Il doit être capable de réagir dans l'urgence. L'improvisation oblige l'élève à être son propre maître puisque personne ne agit à sa place.

Lors d'une interprétation d'un morceau les questions sont les mêmes. Comment savoir si ses choix sont les bons? Pour cela, nous prendrons pour exemple une intervention de Jean-Marc Folzt lors d'un cours qu'il a pu nous donner sur un trio de Leo Brouwer. Après lui avoir joué le morceau, nous voulions son avis sur notre interprétation. Il nous a alors demandé de fermer notre partition et de jouer des notes tenues *piano*. Après un moment de surprise, nous avons commencé tous les trois à improviser sur cette consigne. Après avoir atteint un certain niveau d'écoute et de calme, il nous a demandé de jouer la première mesure du morceau. La vélocité et l'énergie de notre exécution étaient totalement probantes. En ayant accédé à un calme et à une linéarité totale lors de notre improvisation, l'énergie voulue par Brouwer est venue complètement contraster, voire libérer, une énergie jusqu'alors contenue. Cette expérience est un bon exemple d'un travail d'interprétation par l'improvisation. Elle a permis de considérer la musique comme des élans et des caractères sans passer par les mots.

C)- Soi et son instrument

Comme vu précédemment dans le chapitre 'Un espace d'expérimentation', la pratique de l'improvisation permet de se détacher d'un répertoire habituellement associé à un instrument de musique. En acceptant le « désordre », nous rentrons

21 Cyril Morane et Eric Oudin, *La liberté*, Préface d'André Comte-Sponville, Edition Eyrolles, Paris, 2010, page 58

dans un univers exclusivement réservé au son. Nous pouvons chercher à faire sonner notre instrument autrement que d'habitude.

Il nous semble important qu'un élève puisse s'approprier de façon singulière son instrument. Comme l'autodidacte, il passe par différentes phases d'explorations pour découvrir les différentes possibilités sonores et les moyens pour s'exprimer avec. Aucun jugement n'est alors émis ; seule la cohérence du propos compte. Des sons structurés entre eux, et quelque soit leur qualité d'exécution, sont déjà une pensée musicale. Cela permet de décomplexer l'élève face à la difficulté de la maîtrise d'un geste. L'improvisation libre rend le musicien curieux d'explorer la palette sonore de son instrument. La recherche du « nouveau » son est une des constantes de cette pratique. Nous citerons un extrait d'éditorial d'Yves Sportis qui pense que ²²« *les attitudes devant la musique sont devenues le reflet des personnalités. On ne mesure jamais assez l'apport que cela constitue par rapport à une époque et à des pratiques où le musicien, soumis à un apprentissage académique, devaient se couler dans le moule d'un métier, d'une technique, y diluer leur personnalité au profit d'une musique écrite.* » Nous remarquons bien que la pratique de l'improvisation permet de se détacher d'une norme préétablie par les institutions.

Nous pouvons par certaines contraintes focaliser notre attention sur le lien entre le corps et l'instrument. La rapidité en est un exemple. Comment peut-on provoquer une sensation de vitesse sans fatiguer le corps? Si la consigne est de jouer le plus rapidement et le plus longtemps possible, des tensions et fatigues musculaires se créent facilement. Le but d'une telle contrainte est de trouver une position assez confortable pour tenir plusieurs minutes. Si par exemple la main gauche d'un violoniste se fatigue, il va comprendre automatiquement qu'il peut aussi provoquer la vitesse avec sa main droite. Bien que la consigne paraisse difficile à supporter, elle demande à acquérir de l'aisance avec son instrument, quelques soient les difficultés techniques demandées.

22 Yves Sportis, éditorial (extrait) *Jazz Hot* 538, Mars 1997

D)- Décloisonnement

L'avantage de l'improvisation libre est de pouvoir jouer avec n'importe quelle formation. Ce principe nous paraît pertinent dans le cadre d'une école de musique. En effet, chaque élève prend ses leçons d'instrument et suit les cours en lien avec sa pratique instrumentale. Avec la musique improvisée un décloisonnement est réellement possible; le plus important étant que les élèves aient envie de jouer ensemble. Les formations types sont complètement abolies. Il est alors possible de faire jouer ensemble une trompette, une batterie et un violon. De plus, l'improvisation libre n'exigeant aucun critère stylistique, chacun vient avec son bagage. Cela représente de nombreux avantages d'un point de vue pédagogique. Tout d'abord jouer avec d'autres instruments permet de comprendre des concepts essentiels mais éloignés dans un premier temps de sa pratique (prenons pour exemple la respiration pour les instruments à cordes, l'harmonie pour les instruments monodiques, la transcription...). Ensuite, elle permet de relativiser les notions apprises en cours (une note aiguë pour un hautboïste débutant ne sera pas la même que pour un pianiste, la notion de tessiture est ainsi mieux comprise). Enfin, de par le brassage des personnes, elle valorise la créativité collective.

CONCLUSION

Utiliser l'improvisation libre comme outil pédagogique dans l'enseignement 'classique' permet de mettre en avant des aspects souvent négligés comme ceux de l'expérimentation, la prise de risque, l'écoute de soi, la spontanéité ou encore le développement des idées musicales. N'affirmant cependant pas qu'il y ait une bonne façon d'enseigner, l'improvisation peut permettre à l'élève de prendre conscience de sa capacité à créer. Ainsi, nous le considérons comme un musicien à part entière dans son apprentissage. Nous lui apprenons à interpréter la musique, mais aussi à la faire.

En ce qui concerne l'approche artistique de l'improvisation libre, nous souhaitons souligner à nouveau la question de la liberté. Déclarer l'absence de contrainte, c'est déjà s'en créer une. Le refus des codifications amène le musicien à toujours se réinventer. Cette pratique induit une création de son propre langage. Sa place dans l'enseignement artistique en tant que discipline à part entière pose la question du savoir à transmettre. Il ne constitue pas un ensemble de répertoires ou de techniques types. L'enseignant est présent pour conseiller les musiciens, pour élever cette pratique au rang de l'art. Il requestionne ainsi le rôle du professeur. Ce dernier devient un guide pour ses élèves. L'improvisation libre, en se dissociant des autres pratiques musicales, veut échapper à ce qui a déjà été fait. Elle se crée ainsi une place singulière dans le monde artistique. Quoiqu'il arrive, elle nécessite de connaître ce à quoi il faut échapper. Une forme de quête impossible à satisfaire...

BIBLIOGRAPHIE

Jean Préposiet, *Spinoza et la liberté des hommes*, Édition Gallimard, Lagny-Sur-Marne, octobre 1967

Volker Biesenbender, *Plaidoyer pour l'improvisation dans l'apprentissage instrumental*, «préface de Yehudi Menuhin», «traduit de l'allemand par Catherine Barret», Édition Van de Velde, La Haute Limougière, 2001, [collection Musique et Société]

Eugénie Vegleris, *Vivre libre avec les existentialistes Sartre, Camus, Beauvoir... et les autres*, Édition Eyrolles, Paris, 2009

Olivier Revault D'Allonnes, *La création artistique et les promesses de la liberté*, Édition Klincksieck, Paris, 1973, [collection d'esthétique sous la direction de Michel Dufrenne]

Denis Levailant, *L'improvisation Musical Essai sur la puissance du Jeu*, Edition Jean-Claude Lattès, Paris, 1981

Paul Beaud et Alfred Willener, *Musique et vie quotidienne essai de sociologie d'une nouvelle culture*, Edition repères.mame, «sans lieu», 1973, [collection Science humaines-idéologies sous la direction de Gilles Anquetil]

Jean-Charles François e.a, *Enseigner la musique numéro 5*, «comité de rédaction Eric Demange, Jean-Charles François, Eddy Schepens», Edition Cefedem Rhône-Alpes CNSMD de Lyon, Lyon, 2002, [collection cahiers de recherches]

Fernando Savater, *Choisir, la liberté*, « traduit de l'espagnol par Serge Mestre », Édition Hachette, Calmann-Lévy, 2005

Cyril Morane et Eric Oudin, *La liberté*, Préface d'André Comte-Sponville, Edition Eyrolles, Paris, 2010

Franck Bergerot, *Le jazz dans tous ses états*, Edition Larousse, Baume-les-Dames, 2006

Noël Balen, *L'odyssée du jazz*, Edition Liana Levi, « sans lieu », 2003

Jacques Siron, *La partition intérieure Jazz, musique improvisées*, Edition Outre mesure, Paris, 2008

Antoine Hatzenberger, *La liberté Textes choisis*, Édition Flammarion , Paris, 1999, [collection Corpus]

Dictionnaire de l'académie française, neuvième édition, tome 2, Imprimerie Nationale édition, Paris, 1992

La grand Robert de la langue française, Tome 3, deuxième édition dirigée par Alain Rey, Paris, 2001

Revues

Jazz Hot numéro 538, Mars 1997

Méthode pédagogique :

Didier Lockwood et Francis Darizcuren, *Cordes et âmes*, Salabert éditions, [sans lieu, ni date]

Sites internet :

[www://patlotch.free.fr/text](http://www.patlotch.free.fr/text), du 9 novembre 2010

http://www.festival.fr/spip.php?article1200&id_rubrique=4

www.aphorisme/article.html, De montaigne à Sartre : choix, contingence et liberté du 29 janvier 2011

Autres : Hélène Labarrière, *Interview décembre 2010*

ANNEXES

Interview d'Hélène Labarrière, résumé

M-A Remond : Pouvez vous me donner votre définition de l'improvisation?

H. Labarrière : *C'est composer en direct, être dans l'action, dans la composition in situ. On organise les choses sans en avoir rien décidé au préalable.*

M.A Remond : Quelle est la différence entre composer et improviser?

H. Labarrière : *Composer veut dire qu'il y a une organisation au préalable. On a le temps du travail. Un certain nombre de chose est fixé. Quand on improvise on doit jouer avec les imprévus.*

M.A Remond : Pourquoi associe-t-on l'improvisation à la notion de liberté?

H. Labarrière : *Pour moi l'improvisation libre ne s'associe pas à une esthétique musicale. Tout est possible, mélodie, rythme, bruit. Mais pour d'autre, la liberté réside dans l'opposition.*

M.A Remond : Pourquoi l'improvisation peut rendre mal à l'aise?

H. Labarrière : *Dans l'improvisation on est face à son intime. Avec une partition, on peut se rassurer derrière. Quand on ne donne rien, on est face à un grand vide.*

M.A Remond : La liberté est elle une mise en danger de soi même?

H. Labarrière : *C'est déjà se sentir libre avant d'être libre. On a des chaînes dû à une culture, une éducation musicale. L'état de liberté c'est le moment où tout est possible. La difficulté est de trouver cet état. La liberté ce n'est pas intellectuel mais sensoriel.*

M.A Remond : La musique que nous jouons influence- t- elle notre comportement?

H. Labarrière : Le but est d'être toujours la même quelque soit son environnement et d'être sincère. La notion de groupe est essentielle et quelque soit la musique que nous pratiquons. L'important est de rester ensemble.

M.A Remond : Improviser est elle une façon d'exister?

H. Labarrière : La vie est une improvisation. Ça semble une évidence. Au début tout est possible mais tout est interdit. Les années passant on lâche des trucs. On prend une certaine distance et on accepte plus de possible. La vie de musicien permet de s'interroger constamment.

M.A Remond: D'où vient l'improvisation libre?

H. Labarrière. C'est parti d'un contexte politique à partir des années 60 où l'envie de casser les cases était importante.