

**Nom** : Marion ZULKE  
**Discipline** : Clarinette

# L'improvisation libre, un outil pour l'enseignant

# Sommaire

## Introduction

P 3

### 1<sup>ère</sup> Partie :

- Un petit peu d'histoire..... P 4
- L'école de musique aujourd'hui.....P 9
- Expérience..... P 11
- L'improvisation libre..... P 14

### 2<sup>ème</sup> partie : L'improvisation libre comme outil pédagogique

- Est-ce que l'improvisation libre s'enseigne ?..... P 18
- Expérience.....P 18
- Penser différemment l'apprentissage et donc l'enseignement....P 21
- Outil pour favoriser l'épanouissement de l'élève ..... P 25
- Outil pour favoriser l'épanouissement de la pratique musicale de l'élève.....P 27

## Conclusion

P 30

## INTRODUCTION

L'improvisation libre a été le fil conducteur de mes deux années de formation, que ce soit au niveau de ma pratique musicale ou au niveau de mon métier d'enseignante.

Elle fait partie intégrante d'une recherche qui a commencé le jour où, au CEFEDM, on m'a posé la question « c'est quoi ta musique à toi ? » ; cette question était vraiment étrange. J'allais répondre très simplement et puis... en fait je ne savais pas. Je ne m'étais jamais posé la question. Cela vient sans doute du fait que j'ai toujours eu une éducation musicale très scolaire : « ma » musique n'avait de sens qu'au sein du conservatoire rythmé par des examens et des auditions.

N'ayant donc vécu aucune expérience d'improvisation ou même d'instant créatif pendant mon cursus au conservatoire, tout en ayant perçu bien après les bénéfices que l'on pourrait pourtant en tirer, je souhaiterais comprendre pourquoi cette pratique est négligée par les institutions, et savoir comment, sous quelle forme elle pourrait apparaître dans l'enseignement de la musique et quels rôles elle pourrait y jouer.

Ma recherche se situe par choix dans le cadre de la musique classique parce que c'est de là que je viens. Je ne la considère pas pour autant comme étant « ma » musique, pas plus d'ailleurs que l'improvisation, mais je vois dans cette dernière une découverte qui me permet de me poser des questions. J'essaie ainsi de comprendre comment l'improvisation peut changer notre rapport à la musique en général. Je ne suis donc pas partie en quête de « ma » musique, mais plutôt, j'ai compris que l'improvisation pouvait m'aider à découvrir quel rapport j'entretiens avec la musique.

Au contact de l'improvisation depuis une année, je me suis tellement passionnée par tout ce qu'elle a pu m'apporter, que je me pose ces questions : si elle est vraiment révélatrice de quelque chose pour moi, ne le serait elle pas pour d'autres ? Comment fonctionne l'enseignement au conservatoire aujourd'hui ? Quelle place a l'improvisation au sein des institutions ?

## Un petit peu d'histoire...

### Historique de l'improvisation dans la pratique instrumentale

Le statut du musicien, de l'interprète et du compositeur dans la pratique musicale occidentale n'a pas toujours été figé. Une description chronologique de ces évolutions nous fera prendre conscience de la place qu'occupait l'improvisation aux cours des différents grands courants musicaux.

Puis naturellement, cela nous mènera à nous interroger sur l'intérêt qu'il faut porter à l'improvisation aujourd'hui et notamment en éducation musicale.

Dans la musique Baroque, du XVII<sup>ème</sup> au XVIII<sup>ème</sup> siècle, improviser est un art, un savoir faire. A cette époque les notes écrites ne faisait qu'une partie de la composition : le compositeur laissait l'interprète libre de jouer l'œuvre selon ses aspirations. Ce dernier agissait sur la durée des notes, par exemple, en diminuant des valeurs longues en de plus courtes qui créait une accélération rythmique. Il agissait aussi sur l'ornementation qui, avec la diminution pouvait transformer une œuvre et ne pas du tout ressembler à ce quelle était au départ.

La fonction d'interprète allait au-delà de la simple réalisation des œuvres : les interprètes ajoutaient un apport personnel à l'œuvre.

Pour les instruments polyphoniques qui ont un rôle harmonique, la réalisation d'une basse chiffrée est indispensable à tout accompagnateur. Elle se présentait sous forme d'une ligne mélodique de basse tessiture avec un chiffrage qui annonçait chaque changement d'harmonie et précisant les notes que la main droite devait traduire.

Le musicien baroque devait donc aller au-delà du rôle d'interprète tel qu'on le conçoit aujourd'hui. Il avait l'obligation de modeler l'œuvre en fonction de son propre ressenti afin de la rendre plus vivante.

Durant la période classique, au XVIII<sup>ème</sup> siècle, l'écriture musicale évolue considérablement et transforme le rapport entre la composition et l'interprétation. Le musicien se rapproche d'une interprétation stricte de l'œuvre du compositeur. La part d'improvisation tend donc à disparaître. Seules les cadences improvisées persistent toujours au sein des concertos. Le compositeur devint la figure emblématique de la création musicale.

Attention, cela ne veut pas signifier que les musiciens n'improvisaient plus, bien au contraire. Par exemple Mozart réalisait de « divines improvisations » sous les

acclamations du public. C'est seulement au sein des œuvres écrites que le compositeur ne laissait plus place aux initiatives de l'interprète. La partition étant la base de travail pour étudier la musique cela s'est ressenti au niveau de l'éducation musicale par un recul de l'intérêt pour l'improvisation et par une montée de l'élitisme et du perfectionnisme.

L'époque de la Révolution et du premier Empire Napoléonien fut déterminante car fondatrice de notre organisation actuelle dans de nombreux domaines.

Après la Révolution, la convention élue au suffrage universel créa les grandes écoles comme l'école Polytechnique et l'École Normale Supérieure en 1794. En 1795, elle donna naissance aux premières écoles centrales puis au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris pour former les instrumentistes des orchestres militaires (Garde Nationale). Les Chapelles et les Académies de l'Ancien Régime se trouvent ainsi remplacées et gérées dès lors nationalement.

C'est sous Napoléon que l'éducation va se donner pour tâche de former une élite disciplinée, destinée à encadrer la nation. La virtuosité instrumentale va constituer alors l'horizon d'attente du musicien-interprète lequel recevra son instruction dans un Conservatoire qui va faire de lui un représentant de l'élite de la nation. Dans le même temps, la Société des Concerts permettra la forme moderne de concerts de solistes qui seront programmés dans un cadre officiel et public et non plus seulement privé.

C'est également au 19<sup>ème</sup> siècle qu'une réelle distance va se créer entre musicien-interprète et compositeur. Le compositeur reste toujours un instrumentiste et principalement un pianiste. Prenons l'exemple de Beethoven, de Chopin ou de Liszt qui sont de très grands compositeurs, interprètes ainsi qu'improvisateurs. Liszt improvisait en concert des thèmes que le public lui donnait. Même si dans l'écriture de l'œuvre et dans l'interprétation l'improvisation disparaît, elle reste toujours présente et les interprètes ne cessèrent d'improviser.

A la création du Conservatoire en 1795, l'improvisation va petit à petit disparaître de l'apprentissage des musiciens, laissant place aux méthodes.

Elles sont conçues par les professeurs d'instruments qui ont pour but de former des musiciens d'orchestre. Elles proposent, par des exercices techniques progressifs, une conduite qui mènera les apprentis musiciens vers une maîtrise technique de leur instrument.

Monsieur Baillot, professeur de violon dans les premières années du Conservatoire parle des méthodes et de leur but dans l'apprentissage des élèves :

« Vaincre toutes les difficultés, mais encore, d'avoir à leur disposition le plus de moyens matériels, pour donner à leur jeu la force d'expression

dont ils peuvent être susceptibles. Avant d'en venir à l'expression, il faut qu'ils se livrent à l'étude du mécanisme, pour le rendre tellement familier qu'ils n'aient plus à y penser par la suite ».

La virtuosité devient sans conteste le critère de référence d'un bon musicien. Et l'improvisation n'a plus sa place dans les méthodes et aux seins des apprentissages.

Seule la pratique de l'improvisation à l'orgue va persister. Issu de la musique religieuse, l'orgue ponctuait et ponctue toujours l'office. Il est l'instrument de prédilection des improvisateurs durant des siècles. L'organiste, accompagnant l'office à l'église devait être capable d'improviser en s'adaptant aux variations de durées imposées par la liturgie. Il est le seul instrument pour lequel subsiste encore actuellement une tradition classique d'improvisation.

L'arrivée du XX<sup>ème</sup> siècle va distinguer quatre directions principales d'après *le cours d'histoire de la musique* de J.Chailley, qui jalonnent cette époque extrêmement féconde : Une première qui peut être appelée « *la recherche de l'écoute* », avec l'école française (Fauré, Debussy, Ravel et Roussel). « Plus que quiconque, Debussy aura appris à son siècle à « ausculter le son » et à en extraire les plus subtils raffinements ». Une deuxième direction serait *cette jouissance du son*, la recherche du choc de la période Russe avec Stravinsky. « Il a appris à ses contemporains à d'avantage *oser* ». La troisième sera l'école de Vienne et la musique sérielle avec Schoenberg : la réalisation d'une certaine musique selon des *calculs prémédités*. Qui souhaite avant tout abolir le « sentiment harmonique ». Et pour finir, le dernier courant qui s'appellerait *la recherche des sources* avec Béla Bartok et ses emprunts à la musique folklorique.

Aujourd'hui, l'enseignement musical reste encore travaillé par ce souci de former des instrumentistes spécialistes. Les méthodes sont toujours d'actualité et les choix ne manquent pas : l'apprenti doit suivre le bon chemin pour arriver à une maîtrise idéale de son instrument. L'apprentissage se fait par étapes et, avant tout travail sur l'expression musicale, il est impératif que ce dernier sache contrôler son instrument

La notion de liberté sera cruciale dans l'évolution de la pensée musicale que je souhaite mettre en évidence. Les différentes ruptures qui président au début du 20<sup>ème</sup> siècle vont rendre la notion d'improvisation riche de complexité et de confrontations nouvelles car il s'agit, comme dans d'autres Arts, de dépasser l'héritage classique et ses contraintes et de toucher au langage universel de la musique. Les notions « d'élitisme », « de virtuosité », « de perfection » ne sont plus au centre du discours musical. Par contre, celles de « musique savante », de « grande » et « petite » musique, de musique « morte » et de musique « vivante », de « musiques contemporaine » et de « musiques nouvelles », vont (et le pluriel est ici signifiant)

monter prendre le relais. Il reste que la notion d'improvisation ne va pas sans un questionnement sur la recherche de la libération qui l'accompagne.

Pour synthétiser, nous pouvons dire que la notion d'improvisation aujourd'hui est à rattacher à plusieurs ruptures historiques majeures et déterminantes :

- L'éclatement du système tonal : l'écriture musicale se complexifie à outrance. L'improvisation musicale est définitivement exclue de l'écriture. Elle est fondamentalement opposée à la pensée structuraliste de cette période. De plus l'écriture en elle-même devenue si complexe qu'elle ne peut plus provoquer chez l'interprète le besoin d'improviser. Il faut noter un paradoxe constitutif de cette période : la volonté de sortir du cadre étroit de la partition conventionnelle se traduit par une recherche de liberté dans de nouveaux modes de composition. Mais, par la complexification des compositions sérielles, l'interprète va devoir se contraindre à un texte musical au fond plus contraignant. L'auditeur aussi ne pourra pas, dans une simple écoute repérer les variations sur motifs sériels par manque de références.
- relativisation culturelle :  
La musique occidentale perd sa place de musique de référence. Elle n'est plus unique. Les emprunts à la musique folklorique et l'arrivée des musiques extra-européennes, bouleversent la musique occidentale.
- l'influence américaine : elle va mettre un terme à la pensée puritaine d'Angleterre et amener une nouvelle notion : celle du corps libéré par la danse. Le corps doit s'exprimer, être en phase avec la nature. Les expériences se multiplient aux Etats-Unis et rapidement en Europe et les emprunts aux Arts orientaux sont fréquents. Le corps n'est plus suspect et entaché de culpabilité. Le contraindre par la force est devenu suspect. Improviser correspondra à laisser « s'exprimer » le corps dans une recherche de fusion avec une « nature » qu'on croit alors spontanée, une spontanéité évidente que recouvre le sens de l'adjectif « naturel » tel qu'il est employé aujourd'hui. D'un autre côté la « liberté » se revendique comme un droit politique. L'improvisation ouvrira une brèche par son discours contestataire, « libertaire ». S'autoriser à faire « n'importe quoi » car nous sommes « nos propres maîtres » s'exprimera dans le discours musical et particulièrement à partir des années 60.

La musique américaine ne correspond pas à notre représentation courante de la musique. Elle nous dérange, elle ébranle certaines de nos idées préconçues, de nos idées reçues de la musique et de sa nature. Elle se nourrit de musique populaire, de musique « vivante » qui vient de la musique du peuple la moins « éduquée ». Nous

pourrions l'opposer à la musique folklorique, traditionnelle en Europe qui serait de la musique comme « morte », dans la même idée qu'une langue morte.

La musique américaine de son côté n'est pas écrasée par le poids du passé, n'est pas ancrée dans une tradition : cette liberté est un terrain propice remarquable à la naissance de la modernité.

Nous avons d'une part *Le nouvel américanisme* : on désigne, sous ce terme, les œuvres de compositeurs américains comme Gershwin, Bernstein ou Copland. Ce courant se développe dans les décennies 1920, 30 et 40, et est constitué d'un mixte entre les traditions issues de la musique néo-classique et les traditions issues de la musique populaire (musique vivante). Et d'autre part, *L'expérimentalisme*. On désigne sous ce terme les œuvres de deux générations de compositeurs américains: Cowell et Varèse, nés aux alentours de 1890, et Cage et Carter, nés aux alentours de 1910.

- Le Jazz

L'improvisation est donc très présente aux Etats-Unis par l'arrivée du Jazz, né du croisement entre la musique des noirs américains (les works-song, le Negro-spiritual et le Gospel), le Blues, le Ragtime et la musique européenne. Son évolution au cours des prochaines décennies, sera une montée en puissance de la virtuosité, de l'écriture d'un jazz complexe et élitiste.

Le Jazz de la Nouvelle Orléans donne naissance dans les années 20, aux grands solistes du Jazz avec Louis Armstrong. C'est la naissance d'une virtuosité Jazz.

L'âge d'or du Jazz, apparu dans les années 30, avec le swing, privilégie le soliste virtuose : Coleman Hawkins et Lester Young. C'est l'ère des Big-Bands de Duke Ellington, Count Basie, Glenn Miller, avec un répertoire marqué par les compositions de George Gershwin, Cole Porter, Richard Rodgers, etc. et les chansons de variété de Tin Pan Alley, qui vont former petit à petit les standards de Jazz.

Le Bebop, au début des années 40, naît. La virtuosité époustouflante prend toute la place, les tempos sont très rapides, les innovations harmoniques et rythmiques se multiplient. C'est une rupture brutale emmenée par Charlie Parker, Dizzy Gillespie et Thelonious Monk. Nous arrivons petit à petit à une intellectualisation du Jazz qui ne va pas toujours être bien vu du public.

A la fin des années 50, les structures harmoniques et l'improvisation sont portées à leurs limites par John Coltrane et Ornette Coleman. Les musiciens bouleversent la structure musicale et les techniques instrumentales. La grille harmonique, le rythme régulier et même le thème sont supprimés, au profit de

l'improvisation collective. L'arrivée de la prédominance de l'énergie, et l'utilisation de techniques bruitistes, non conventionnelles, donne naissance au free jazz.

Finalelement c'est l'éclatement d'une musique dont la structure de plus en plus devenait impossible à dompter. La quête de la liberté est de retour avec le free jazz.

- La naissance du mouvement d'improvisation libre : Dans les années 60, le premier groupe de poids fut AMM, en 1966, puis *Spontaneous Music Ensemble*, en 1967, puis en 1968 *Music improvisation Company*, avec Derek Bailey.

Il y a aussi le groupe venu d'Angleterre, *Henry Cow*, en 1968 avec Fred Frith, et en France le *New Phonic Art* en 1969 avec Vinko Globokar, Michel Portal, Jean-Pierre Drouet qui jouent aussi dans *l'Ensemble Musique Vivante* dirigée par Diego Masson.

Aux Etats-Unis l'improvisation libre et le free jazz se rejoignent : on peut citer John Zorn et Cecil Taylor, au Japon, Keiji Haino est une figure importante et en Norvège, *Supersilent* est un groupe actuel d'improvisation libre, électro-Jazz.

Cet historique nous amène maintenant à parler de l'école de musique aujourd'hui qui en est l'héritage.

## **L'école de musique aujourd'hui**

Les musiciens de formation « classique », attribuent l'improvisation bien souvent aux musiciens de jazz. On a tous rêvé en regardant et en écoutant un improvisateur jazz, pouvoir jouer comme lui car il fait figure d'homme virtuose, d'homme savant avec une maîtrise incroyable de l'harmonie et du rythme ainsi que d'homme libre qui se livre corps et âme dans ce qu'il joue. Il aurait un don, un don qui n'est pas donné à tous.

L'improvisation serait un art très difficile à maîtriser : seul les plus grands musiciens peuvent s'y confronter.

L'héritage de la pensée napoléonienne se fait fortement sentir, car au nom de la virtuosité et de l'excellence française, nous devons apprendre par étape, méthodiquement pour avoir une technique irréprochable. Car notre seul but devrait être cette réussite : atteindre la virtuosité.

Nous ne devons pas aborder des œuvres trop difficiles avant d'être assez prêt techniquement.

Je me souviendrais toujours d'un Jury qui était venu m'évaluer me dire :

« On ne devrait jamais donner le concerto de Mozart à des étudiants, ils ne peuvent pas en comprendre encore le sens, car ils ne sont pas près techniquement. »

Je pourrais prendre très mal cette remarque car elle porte atteinte directement à mon manque de technique instrumentale, mais ce n'est pas le cas pour cette raison :

Je n'avais pas besoin de l'entendre me dire que je n'avais pas assez de technique je le savais déjà. Ce que je souhaitais était des remarques sur le style, sur mon travail d'interprétation qui m'avait passionné. Ce clarinettiste renommé pense que la technique est la seule manière d'accéder au « sens » musical d'une œuvre de répertoire ? Aussi médiocre qu'a pu être mon interprétation, n'a-t-il pas pu imaginer l'apprentissage que j'ai fait en travaillant cette pièce ? Quand, alors, aurais-je eu le droit de jouer Mozart ? Quels sont les critères qui déterminent à quel moment je pourrais oser aborder l'œuvre de Mozart ? Ai-je à ce point porté atteinte à son Art en proposant une interprétation ? Qui décrète un jour : « toi tu es prêt » ? Quelle est cette prétention qu'ont les enseignants parfois, de prétendre avoir la « vérité » de ce que doit être une bonne interprétation ?

Ce sont des questions actuelles que je me pose aujourd'hui comme enseignante, je retiendrai celles-ci :

- comment sortir de cette logique élitiste ? accéder au droit d'avoir un autre but que l'excellence technique.
- comment privilégier le parcours et la recherche de l'interprétation plutôt que d'évaluer juste le résultat ?

### **La place de l'improvisation dans les institutions<sup>1</sup>**

Le ministère de la culture rédige des schémas directeurs d'orientations où il est intéressant de voir ce qui est attendu au niveau des contenus :

« La possibilité d'improviser suivant différentes approches (libres, suivant un style...)

La découverte et l'exploitation des principales possibilités de l'instrument. »

Enseignement 2<sup>ème</sup> Cycle. Schémas d'orientation 1996

---

<sup>1</sup> je choisis de restreindre mon analyse dans le domaine de la formation classique.

« - Favoriser les démarches d'invention

Parmi les enjeux pédagogiques qui apparaissent comme prioritaires aujourd'hui, les démarches liées à l'invention (écriture, improvisation, arrangement, composition) constituent un domaine important de la formation des instrumentistes et des chanteurs. Elles ne devraient pas être différées, mais faire l'objet d'une initiation dès le 1er cycle. L'ouverture aux dimensions technologiques du traitement du son en fait partie également et peut déboucher sur de véritables cursus si l'équipement de l'établissement l'autorise. »

Schéma national d'orientation pédagogique  
De l'enseignement initial de la musique  
avril 2008

Même depuis le schéma directeur de 1992, la notion d'invention est présente au 1<sup>er</sup> et 2<sup>nd</sup> cycle de formation d'un musicien. C'est-à-dire que ça fait déjà plus de quinze ans que l'improvisation devrait faire parti de l'enseignement au moins des deux premiers cycles d'apprentissage. Est-ce réellement le cas ?

Pour ce travail j'ai interrogé plusieurs collègues enseignant ainsi que d'autres, travaillant dans une structure du type conservatoire (CRR ou CRD). Il en est ressorti ce constat : très peu d'enseignants pratiquent l'improvisation au sein de sa classe même si la question les intéresse et pourrait l'envisager, mais ils n'ont pas été formés à cette pratique et ne savent pas comment s'y prendre. Peu d'enseignants rejettent complètement l'idée, mais ils ne se sentent pas forcément concernés. Certains trouveraient cela bien pour leurs élèves en difficultés, cela les aiderait sûrement !

Voici le récit de ma première expérience d'improvisation en tant que musicienne participante, pour mettre ainsi en évidence certaines caractéristiques de cette musique, le rapport qu'on peut entretenir avec elle et avec les autres participants.

C'est une expérience qui est le fruit du hasard, je veux signifier par là que ce n'est pas l'institution « classique » qui m'a incité à y aller, c'est le hasard d'une rencontre avec un ami musicien.

## **Expérience**

Ma toute première expérience de musique improvisée s'est faite à l'atelier de Philippe Madille au CRD de Villeurbanne. Je jouais à ce moment là dans un groupe de musique assez expérimentale où l'improvisation a vite pris une place importante

mais je ne l'avais jamais pratiquée et j'étais incapable de faire une note sans qu'elle soit écrite sur ma partition. Un ami du groupe passionné par cet atelier m'a donc convaincue d'y aller.

Dans une salle réservée aux musiques actuelles du conservatoire, nous nous enfermons dans le noir à 11h du matin. La première étape est d'installer tout le dispositif de sonorisation : mettre les micros pour tout le monde, faire une « balance » où déjà je suis obligée de faire quelques sons dont je ne suis pas très fière... Je ne savais pas du tout ce qui m'attendait.

Nous ne sommes que 3 dont Philippe. Les horaires sont relax : petit à petit, un, deux, puis trois participants arrivent. La séance peut commencer.

Nous sommes deux clarinettes, un à l'ordinateur, un autre à la guitare et un dernier à la batterie. Philippe joue aussi avec nous, au piano.

Rien ne se dit, c'est parti. A ce moment là, j'ai senti qu'il était plus ridicule de ne pas jouer plutôt qu'agir. Donc je me suis lancée sans aucune conviction ne sachant pas du tout le rôle que je devais tenir. J'essayais d'imiter le clarinettes à côté de moi qui était très expansif ! Je trouvais mon son affreux (trop propre et joli), je n'avais aucune idée de ce que je pouvais jouer. J'essayais autant que possible d'être présente mais très effacée. Je n'entendais que moi, obsédée par mon jeu que je trouvais ridicule, cliché. Ce fut très éprouvant. Je voulais à tout prix montrer à quel point j'étais à l'aise, alors qu'à l'intérieur de moi je ne rêvais que de m'enfuir. Une fois la pièce finie, on a fait rapidement un bilan où j'ai réussi à dire timidement que j'avais du mal à tout comprendre. Mais tout le monde avait l'air ravi de ce qu'on avait joué : j'étais incapable d'avoir des critères de jugement de ce qu'on venait de jouer. Pour moi c'était du n'importe quoi !

Après deux improvisations de 20 minutes, j'ai réussi à m'éclipser en disant que ça m'intéressait aussi de voir et d'entendre de l'extérieur. Je n'en pouvais plus. La semaine suivante j'y suis retournée avec courage et la séance s'est déroulée de la même manière, il fallait que je trouve des repères...

Le rôle de l'enseignant Philippe était très nouveau pour moi, il jouait avec nous, n'imposait rien, laissait venir des propositions de chacun. Il a une fois ou deux proposé une forme (juste des nuances ou intensités) avec un temps limité.

C'est à la troisième séance que les choses se sont éclaircies. Je crois que je commençais à comprendre la philosophie de cette musique : j'ai commencé à être plus complice avec les musiciens qui m'entourent et ne plus les mettre sur un piédestal parce que dans cette musique il n'y a pas de hiérarchie. Je me suis détendue parce que je n'étais pas jugée, les autres s'intéressaient à ce que je jouais. Je me suis

mise à comprendre que l'intérêt est que je dois être naturelle et moi-même dans cette musique, qu'on exigeait rien de moi en particulier.

J'ai compris aussi qu'il faut accepter les moments flous, les passages où rien ne se passe, accepter les silences, ne pas jouer tout le temps, écouter les autres, provoquer des situations, savoir aussi prendre la parole et la rendre. Prendre le temps de laisser venir les idées, ne rien forcer, écouter, chercher une unité sonore entre tous.

Cette séance-là, Philippe a proposé une forme différente qui jouait sur les rapports entre les musiciens : provoquer au milieu un duo ou un solo sans prévoir avant qui en fera partie. Au début c'était paralysant de ne pas savoir qui allait jouer !! Ce sera peut être moi !? Qu'est ce que je vais pouvoir jouer ?? Mais pourtant, cette improvisation fut grisante. J'ai pris la parole à un moment donné, je n'ai plus pensé qu'à moi, j'ai pensé le son entre nous tous. C'était comme un jeu où la musique se promenait au gré des propositions, des contrastes apportées par chacun d'entre nous. Cette contrainte a renforcé mon écoute de la musique en elle-même, et de chacun de mes camarades.

Durant cette séance et les suivantes, j'ai commencé à lâcher prise, à accepter l'imprévu, le hasard. J'ai commencé à adorer ça, à aimer la sensation de création instantanée, spontanée. Mon autocritique devint plus tolérante envers mon jeu instrumental, mes critères d'évaluation commencèrent à changer. J'ai appris à être moi, appris à mettre mes peurs de côté : en musique classique, on n'a pas le droit à l'erreur. Ici, elle est d'une autre nature, et quand je l'ai compris, j'ai eu immédiatement comme un déclic : un vrai sentiment de liberté.

Les caractéristiques du langage présent ici seraient alors une absence d'harmonie, un jeu d'effets et de timbre. Un travail autour du « son ». Nous sommes chacun réunis autour d'un même but : créer de la matière sonore avec les moyens du bord. Soit avec son instrument ou sa voix, soit avec ce qu'on trouve autour de soi. Mon instrument m'est apparu comme un outil, le passage entre moi et la musique. Mais les caractéristiques de cette musique restent très difficiles à définir pour moi. Je n'arrive pas à avoir d'idée précise de ce qu'on joue.

Ce que nous pouvons affirmer c'est qu'il y a une multitude d'improvisations différentes et le terme d' »improvisation » est utilisé pour tout et n'importe quoi, ce qui signifie que parler d'improvisation ne veut pas dire grand-chose en soi. Comment pourrions nous définir ce qu'est l'improvisation dite « libre » ? Quels sont ses codes ? A-t-elle des caractéristiques propres ?

## L'improvisation Libre

### L'improvisation libre ?

Improviser peut être définie simplement par : créer et exécuter, sans préparation, une pièce au fur et à mesure de son déroulement. Les termes d'inattendu, de spontanéité, de hasard, d'aléatoire reviennent fréquemment pour qualifier ce genre de pratique musicale.

L'improvisation libre se démarque des autres musiques improvisées, comme par exemple le free jazz, par sa volonté de dépasser toutes formes de règles pour obtenir la musique la plus « naturelle » possible. La finalité serait d'obtenir une musique dépourvue de nos habitudes, de nos connaissances, et plus généralement, de tout ce qui a fait notre culture, pour tendre vers une musique de l'instant présent. Comment mettre en perspective cette utopie et quelles en sont les limites ?

« L'improvisateur est dans la musique comme un passant de hasard devant un immeuble dont la rénovation aurait détruit la façade : il recompose, de papier peint en salissures de fumée, de traces de grandes glaces en escalier domestique, les itinéraires possibles d'une habitation feinte. L'improvisation est problématique. Elle est comme le blason de toutes les pratiques musicales, où chacune peut interpréter son énigme. Cette question n'épargne personne. C'est celle, simple, violente, de la perte de liberté. »

Denis Levaillant.

Dans cette notion de **liberté**, deux points me semblent essentiels pour montrer que le désir d'une improvisation totalement libre est utopiste :

- La liberté n'est qu'un fantôme, car le simple fait de vivre en société, d'avoir des rapports sociaux provoque des contraintes. Et la liberté ne peut être conçue que par l'effet d'une contrainte. Cela reviendrait à dire que pour avoir une indépendance absolue, il faudrait être dans une absolue solitude.

- Il n'y a pas de liberté sans loi : le fait de vivre en société impose des lois sans quoi ce serait le chaos total. Avec la déclaration des droits de l'homme, on définit la liberté non pas comme le pouvoir de faire tout ce que l'on veut, mais comme « tout ce qui ne nuit pas à autrui ».

Dans une improvisation libre collective, le simple fait de jouer d'être à plusieurs provoque des contraintes et donc limite déjà cette liberté.

Ensuite chacun a un vécu, une culture qui fait partie de lui. Du fait de sa présence, il influence déjà le rapport entre les participants, influence la musique et son langage.

Vouloir se libérer de toutes les contraintes musicales qui pourraient entraver sa liberté, cela veut dire rejeter tout ce qui nous constitue et par conséquent être dans une politique du rejet total : ne serait ce pas aussi se mettre un cadre ? Ne serait-ce pas aussi se priver de liberté ?

### **Définition et références de l'improvisation libre**

Il existe beaucoup de noms pour désigner cette musique dite « libre » : l'improvisation libre, free music, l'improvisation totale, open music, musique nouvelle, improvisation pure, musique contemporaine improvisée, musique expérimentale, improvisation générative, improvisation non-idiomatique, etc. Ces appellations tentent de nommer ce qui pourrait être un courant artistique, ou un dérivé d'un genre musical, et cadrent une discipline artistique qui se veut sans limites.

« S'il est difficile de désigner de façon appropriée la musique librement improvisée, il est encore plus compliqué de désigner l'activité elle-même. La diversité est la caractéristique la plus évidente de cette musique. Celle-ci, en effet n'adhère à aucun style ou langage particulier, ne se conforme à aucun son particulier. Son identité n'est déterminée que par l'identité musicale des personnes qui la pratiquent. »

Derek Bailey, *l'improvisation*.

L'improvisation libre serait juste l'« acte de faire » avec un langage qui serait celui des participants. Cependant il est possible de nommer certains courants musicaux qui ont contribué à créer le langage de ce type d'improvisation. Le Free Jazz est le courant qui a incontestablement agi sur le langage, car tout simplement les musiciens d'improvisation libre viennent du Jazz en quasi-totalité : Derek Bailey, Cecil Taylor, Barre Phillips, Steve Lacy, par exemple. Ils sont des représentants de l'improvisation libre, tous musiciens de Jazz.

Dans la musique contemporaine classique, différents courants ont influencé ce type d'improvisation. L'apparition des techniques électriques, électro-acoustiques puis informatiques a véritablement ouvert un monde insoupçonné jusqu'alors : un monde de l'« inouï » qui ne construit un système musical qu'a posteriori. Les compositeurs comme Boulez, Stockhausen ou bien Aperghis par exemple, ont fortement contribué au développement des techniques instrumentales, dans les différents effets et bruitage. Mais qui par contre laissent une place plus que limitée à l'improvisation. Il s'agira ici d'aménager des plages où l'interprète aura une certaine liberté, mais toujours très contrôlée.

John Cage a inventé le piano préparé par exemple, pour lequel il composa de nombreuses pièces. Son œuvre la plus célèbre est probablement 4'33 : pièce silencieuse pour un interprète pendant laquelle il ne joue pas. Malgré son titre, cette pièce est d'une durée libre, trois mouvements devant cependant être indiqués en cours de jeu. Cette recherche du silence est un élément très important de la musique libre improvisée. Dans plusieurs discussions avec des musiciens pratiquant ce type de musique, on a parlé de « musique naissant du silence ».

Dans un autre courant musical, Luigi Russolo, compositeur italien faisant partie du courant de la musique bruitiste, écrivit à Milan, le 11 Mars 1913 : le Manifeste futuriste : *l'art des bruits*. Extrait.

« 1. – Il faut élargir et enrichir de plus en plus le domaine des sons. Ceci répond à un besoin de notre sensibilité. Nous remarquons en effet que tous les compositeurs de génie contemporains tendent vers les dissonances les plus compliquées. En s'éloignant du son pur, ils arrivent presque au son-bruit. Ce besoin et cette tendance ne pourront être complètement satisfaits que par la jonction et la substitution des bruits aux sons. [...]

3. – La sensibilité du musicien, après s'être débarrassée du rythme facile et traditionnel, trouvera dans le domaine des bruits le moyen de se développer et de se rénover, ce qui est facile étant donné que chaque bruit nous offre l'union des rythmes les plus divers, outre celui prédominant. »

Luigi Russolo dans son manifeste de 1913, nous fait part d'une exploration sonore dans le but d'élargir le domaine des sons, allant jusqu'aux bruits. Cette démarche s'apparente beaucoup à la volonté des improvisateurs cherchant un langage bien à eux.

« Il existe des conceptions nombreuses et variées de l'improvisation libre. Elles vont de l'opinion selon laquelle il s'agit de la chose la plus simple du monde, n'exigeant aucune explication, à celle selon laquelle elle est trop compliquée pour en discuter. Pour certains, il s'agit d'une activité n'exigeant aucune compétence instrumentale, aucun talent musical et aucune connaissance ou expérience musicale, tandis que d'autres sont persuadés qu'on ne peut y parvenir qu'en employant une technique extrêmement complexe et personnelle confinant à la virtuosité. »

Derek Bailey, *l'improvisation*.

Derek Bailey met le doigt ici sur un aspect de la musique que nous avons abordé précédemment : cette notion de virtuosité. Cette virtuosité que nous avons vue en musique classique autant qu'en musique Jazz, apparaît maintenant dans l'acte de l'improvisation libre : certains apparentent « la réussite » musicale à la virtuosité.

En pédagogie, pourquoi l'improvisation libre ne serait elle pas un point de départ pour aborder la musique plutôt qu'elle n'apparaisse sur le tard dans l'évolution de l'élève ?

Derek Bailey met en évidence deux approches différentes : premièrement celle qui n'exige aucune compétence et deuxièmement, au contraire, celle qui serait une sorte de déconstruction d'une technique devenue très complexe. Cette dernière approche de l'improvisation rend l'activité extrêmement difficile et peu abordable puisse qu'elle exigerait du musicien une très grande maîtrise, voire la virtuosité.

Si l'on conçoit l'improvisation libre comme un point de départ, elle ne serait plus inaccessible et peut être même un excellent outil pour un enseignant aujourd'hui. Je souhaitais mettre l'accent sur cette pratique, car par de nombreux aspects elle compléterait de manière très positive les méthodes actuelles et cela mérite examen. Mais il ne s'agit pas ici de dire que l'improvisation libre est un outil qui va résoudre tous les problèmes, ni de militer pour elle en rejetant toute autre forme d'expression musicale, bien au contraire. Je m'attacherai donc dans cette deuxième partie à voir comment l'improvisation peut compléter ou faire varier les situations didactiques que l'enseignant propose.

Je tiens à préciser que l'utilisation du terme *improvisation libre*, ici, ne reste qu'un contexte pour concevoir un outil complémentaire à l'enseignant aujourd'hui. Il est important de dire, que l'improvisation libre serait avant tout un état d'esprit, une manière d'aborder la musique où il n'y a pas de « connaissance » ou de « savoir » à connaître, mais plutôt une *attitude* à adopter. J'utilise ce terme d'*improvisation libre* pas parce que c'est une musique « libre », je l'ai expliqué précédemment, mais pour cette attitude du « lâcher prise ».

# L'improvisation libre comme outil pédagogique.

## Est-ce que l'improvisation libre s'enseigne ?

L'improvisation libre serait de la musique née d'une rencontre entre des musiciens, elle serait un moment, un acte. Cela ne s'enseigne pas, cela se vit. L'apprentissage que l'on peut faire de cette musique c'est l'expérimenter, la vivre. Si on ne peut pas « l'enseigner », on peut organiser les circonstances pour la faire vivre aux élèves et leur permettre d'apprendre ce qui la constitue et le rapport qu'on entretient avec elle.

L'enseignement, si c'est transmettre un *contenu*, un *savoir*, l'improvisation libre ne peut pas s'enseigner car nous avons vu qu'elle n'en contenait pas. Alors que si l'enseignement devient une manière d'agir et de penser l'apprentissage, l'improvisation prend tout son sens. Il ne va pas s'agir de donner du savoir à un élève qui est sensé le prendre, mais bien de proposer des situations dans lesquelles vont se créer des scènes d'apprentissage par l'expérience et la manipulation.

L'improvisation libre telle que je la définis est pour moi un outil de pensée qui va me permettre de revisiter le métier d'enseignant. L'expérience ci-dessous est ma première expérience d'improvisation en tant qu'enseignante, elle aura été déterminante dans l'évolution de mes recherches sur le métier d'enseignant de la musique.

## Expérience

A peu près à la même période de ma toute première expérience d'improvisation libre, deux élèves de la classe de clarinette de l'école de musique dont je m'occupe, me demandent enthousiastes de faire de la musique « contemporaine ».

Ils avaient l'année précédente, assisté aux épreuves publiques de fin d'étude au CNSMD de Lyon de la classe de clarinette, qui d'après eux, étaient essentiellement composées de musique « contemporaine ». Ils étaient fascinés par les différents sons qu'ils n'avaient jamais imaginés faire sur leur instrument.

Je suis partie un peu en aveugle me laissant guider par leur enthousiasme. Ils désiraient apprendre à tout prix différents effets possibles sur la clarinette. Nous avons donc fait un cours d'une heure pour apprendre par exemple, le «flatterzung»,

le «slap», chanter en jouant dans son instrument, des harmoniques, des multiphoniques, etc., et nous avons cherché à les écrire.

A ce moment là, il me fallait trouver un contexte pour introduire ces effets dans un discours musical, pour que tous ces effets prennent un sens artistique. J'ai tout d'abord pensé à leur faire aborder des œuvres du répertoire, mais tout ce que je connaissais étaient des œuvres très difficiles techniquement. Nous avons donc décidé ensemble qu'ils allaient devoir composer une pièce avec ce qu'ils connaissaient.

La consigne était de composer un morceau qui utilise les effets qu'on avait notés ensemble ainsi que de nouvelles idées s'ils en trouvaient. Cette consigne était extrêmement libre de contraintes, mais comme ils avaient l'air d'être très inspirés, je n'ai rien ajouté de plus.

Une semaine plus tard, l'un comme l'autre apportèrent un début de composition écrite, et nous avons tous les trois essayé d'interpréter les deux compositions. Plusieurs constats ont été faits :

- Difficultés d'interprétation : utiliser ces effets dans un discours musical.
- Difficultés techniques : conscience de l'importance de la respiration, de la position de l'embouchure, de l'agilité des doigts, etc.
- Difficultés d'écriture : la forme ; l'écriture même des signes ou des notes, des rythmes ; les idées : varier le langage ; etc.

Nous en avons discuté ensemble et chacun est reparti avec de nouvelles idées pour les améliorer et les compléter.

Mais tout cela était très nouveau pour moi. Je bataillais pour ne pas leur donner moi-même les idées, pour ne pas leur dire ce qu'ils avaient à faire, sinon ils auraient composé comme moi je le voulais. J'ai beaucoup bafouillé, je me suis mise au même niveau qu'eux. Je me posais des questions avec eux, parce que réellement je ne savais pas du tout où cela allait nous mener.

N'ayant moi-même jamais composé, ni fait de l'écriture, il n'était pas question de leur dire ce qu'ils avaient à faire surtout qu'ils avaient de très bonnes idées et se donnaient des conseils l'un l'autre de manière très pertinente ! Le plus important, c'est qu'ils étaient dans une démarche de recherche.

Nous étions tous les trois dans une exploration d'un monde nouveau : eux dans une nouvelle esthétique et moi dans un nouveau rapport pédagogique. C'était grisant. Nous étions à chaque fois excités de nous retrouver chaque semaine.

Parallèlement à ce travail de composition, j'ai voulu tenter des improvisations libres à trois, sur des principes d'improvisation que j'ai découvert à Villeurbanne à la même période. A chaque improvisation on partait d'une idée. Cette idée pouvait autant être basée sur le langage que sur la forme, sur des dynamiques ou sur autre chose.

Par exemple, j'ai proposé une fois qu'on se place où l'on veut dans la pièce et qu'on fasse naître le son du silence. Les consignes étaient de prendre vraiment le temps d'écouter et d'essayer de ne pas être trop bavard. On ne devait pas prévoir à l'avance quand cela allait s'arrêter.

Une autre fois nous jouions avec la forme en proposant que quelqu'un fasse un solo au milieu, sans définir à l'avance qui le fera. Mathieu proposa aussi une improvisation qu'avec des suraigus, des harmoniques et tout cela dans une nuance très piano.

Il y eu des quantités de propositions que nous avons explorées chaque semaine.

Je voulais, en tentant l'improvisation libre, qu'ils découvrent ce que moi j'ai commencé à découvrir peu de temps avant eux :

- qu'ils ont en eux des ressources pour inventer
- le goût pour l'exploration sonore, aller à la rencontre de possibilités de langages infinis
- la rencontre avec son corps et la musique par le geste
- l'investissement de soi dans l'acte de jouer de la musique
- se libérer de l'obligation de suivre un texte écrit

Ce travail s'est étendu au sein de ma classe. J'ai engagé ce travail avec les deux autres élèves restants, Mathilde et Gabriel. Mathilde fut enthousiasmée autant que les deux premiers élèves. Elle aussi avait assisté à ces fameuses épreuves au CNSMD de Lyon, et pris part aux improvisations collectives tout de suite.

Mais Gabriel le fut beaucoup moins. Je me suis heurté à un refus. Il ne comprenait pas ce travail, pour lui c'était du « n'importe quoi ». Ce n'était pas du tout de la mauvaise volonté mais bien de la crainte voire même de la gêne. Il ne voyait pas l'intérêt de ce travail et ne considérait pas notre pratique comme de la musique. Je lui ai tout de même demandé de participer avec nous aux improvisations collectives, mais il ne voulait pas composer. Il a préféré choisir une pièce à interpréter.

Lors des improvisations collectives, il ne proposait pas d'idées et restait discret. Quelque fois il riait en regardant les autres d'un air gêné. Mais j'ai senti tout de même que certaines contraintes de formes le rendaient plus concentré.

Que devais-je faire ? Il n'avait pas les mêmes envies et les mêmes questions que les autres et pourtant je voulais qu'il aborde cela aussi. Je me disais qu'il y avait forcément une solution pour que lui aussi puisse se confronter à ce type de pratique. Et que cela lui soit bénéfique.

De ce fait, comment concevoir les choses pour que cela fonctionne pour chaque élève ?

## **Penser différemment l'apprentissage et donc l'enseignement.**

- L'improvisation libre permet un nouveau rapport entre l'élève et l'enseignant.

### **L'enseignant ne peut pas vouloir tout contrôler**

Dans le but de créer une situation d'improvisation la plus idéale, la plus propice à l'expression des élèves ainsi que de l'enseignant, ce dernier doit lâcher prise et autoriser le hasard dans le déroulement du cours.

Dans l'activité d'improviser, dans une création instantanée, le professeur ne peut pas anticiper, il ne peut échelonner un apprentissage par étape où l'élève apprendrait d'abord une technique puis l'appliquerait après. L'enseignant autant que l'élève se trouvent dans une situation inconnue puisque la situation pédagogique se situe au moment même où la musique se crée ne laissant la place qu'à l'expérience.

Le risque est de vouloir contrôler les événements : demander à l'élève d'utiliser tel registre ou telle forme par exemple, cela reviendrait à lui faire comprendre qu'il y a une « bonne manière » de faire les choses et « une mauvaise ». L'intérêt de ce travail est justement qu'il n'y a pas de bonne conduite à avoir face à la musique.

Mais le risque est aussi que l'activité devienne un désordre complet où tout le monde joue sans se préoccuper des autres, le plus fort possible ; où, mis à part faire « n'importe quoi », rien ne se crée. L'inverse est possible aussi, personne n'ose proposer quoique ce soit car il ne sait pas ce qu'il a à faire : on lui dit « joue, vas y lâche toi ! », mais pour quoi faire ?

Mais alors, comment l'enseignant doit-il faire ? Quel est son rôle ? Pour quoi est-il là ? Alors, s'il ne peut pas contrôler ce qui va se passer, sur quoi peut-il agir ?

### **Quel est le rôle de l'enseignant ?**

Ne pas anticiper est une chose, mais cela ne l'empêche pas de poser un cadre, bien au contraire c'est dans ce cadre que l'élève aura des repères et qu'il pourra apprendre.

Dans mon expérience 1, l'absence de repère était très difficile à vivre, je me refermais sur moi-même, je n'arrivais pas à trouver un sens à ce que je faisais.

Il faut réussir à créer un climat pour que les élèves se sentent en confiance et se sentent libres de donner et de proposer.

Nous avons vu précédemment que le cadre n'empêche pas forcément la sensation d'être libre, puisque quoiqu'on fasse et qu'on pense, la vie impose un cadre qui limite notre liberté. Trop de liberté aussi nous perd.

Par exemple, limiter l'improvisation à certaines contraintes peut justement libérer l'imagination. Il peut y avoir des contraintes de tous types et plus ou moins « générales » qui peuvent agir sur plein de paramètres différents de la musique.

Exemple 1 : contraindre les participants à n'avoir le droit d'utiliser qu'une note comme tout langage pendant 10 minutes.

Exemple 2 : faire une improvisation sans limitation de temps, avec, à un moment, un solo d'un participant sans déterminer qui et quand.

Exemple 3 : jouer dans une position désagréable.

Exemple 4 : utiliser un objet de la pièce.

Il peut y avoir des contraintes à l'infini qui provoquent des situations très diverses. Pour un enseignant, il est magique d'utiliser cet outil car il peut proposer une infinité de situations travaillant sur un point précis qui l'intéresse. La définition de l'enseignement, vue précédemment, comme une attitude face à l'apprentissage prend ici tout son sens car le fait de poser des contraintes n'impose pas un *savoir* mais un cadre.

- L'improvisation libre permet à l'élève d'être actif dans son apprentissage.

« Nous n'en sortirons pas sans cette évidence : c'est l'élève qui apprend, et lui seul. Il apprend à sa manière, comme n'a jamais appris ni apprendra personne. Il apprend avec son histoire, en partant de ce qu'il sait et de ce qu'il est. Aucune pédagogie ne peut faire l'économie de ce phénomène ; toute pédagogie doit s'enraciner dans l'élève, dans ses connaissances empiriques, ses représentations, son vécu. Apprendre c'est toujours, d'abord, être impliqué et se dégager progressivement de cette implication

première pour accéder à l'abstraction ; c'est un parcours singulier que personne ne peut faire à votre place. »

Meirieu, *l'école mode d'emploi*.

Les parents veulent que leurs enfants « s'engagent », « s'investissent » dans leur apprentissage. Alors fréquemment l'élève fait des efforts pour y arriver, pour faire ce qu'on lui demande. Mais mis à part faire plaisir aux parents ou avoir une bonne note, en général l'élève ne voit pas l'intérêt de ce qu'il est en train de faire, et s'il avait le choix, il ne serait probablement pas là.

Ce n'est donc pas forcément une histoire de motivation, car bien souvent ils font des efforts et sont plein de bonnes intentions, mais plutôt une histoire de leur donner du « sens », qu'ils comprennent l'intérêt de ce qu'ils font.

La musique improvisée oblige l'élève à être son propre maître et à résister à la paresse d'être apprenti parce que personne ne peut faire les choses à sa place. S'il souhaite participer à l'improvisation, s'il se prend au jeu, il trouvera des repères. C'est dans l'appropriation de ces repères et des codes qu'il établira, qu'il y trouvera son intérêt. L'autonomie chez l'élève lui donnera la possibilité de développer son auto-évaluation. Il n'y a que dans cette attitude volontaire que l'improvisation libre prend son sens.

- Tâtonner pour apprendre

Pour Freinet, l'apprentissage n'est pas étranger à la motivation qu'éprouvent les élèves pour une tâche, une activité ou un projet. Cette motivation proviendrait d'un besoin éprouvé qui ferait naître le désir. Ce désir va permettre à l'enfant d'avoir envie de s'engager dans des actions qui l'inciteront à tâtonner. Or, le tâtonnement est, pour Freinet, un processus universel et « naturel » de découverte par essais et erreurs par lequel l'enfant interagit avec son environnement. Par cette recherche dans l'expérience, il va en tirer des leçons.

« Quand vous cherchez la solution d'un problème, que faites vous, sinon tâtonner incessamment ? Vous essayez dans telle direction, vous vous accrochez à un souvenir, vous suivez une piste qui vous est familière et qui, vous l'espérez, vous mènera quelque part, vous avancez dans la direction qui vous paraît la plus favorable. Vous imaginez des solutions ; vous comparez, vous mesurez, vous ajustez. Si elles ne conviennent pas, vous faites machine arrière pour chercher dans d'autres directions. Si elles conviennent, vous foncez dans la brèche découverte [...] »

L'improvisateur dans ce contexte va chercher dans l'expérience à développer un langage, à explorer son instrument, se confronter aux autres. Il va tenter des propositions, les améliorer, les faire évoluer. Il va tester des formes, manipuler de la matière sonore. Il va lutter contre lui-même aussi, qui l'incite à faire souvent les mêmes propositions, qui l'empêche d'aller vers des situations inconnues ou même dérangeantes. L'élève va développer une auto-évaluation qui lui permettra d'évoluer, par rapport à ce qu'il « aime » ou non, et par rapport à ses erreurs.

- Reconsidérer l'erreur

Ce contexte musical est très intéressant pour proposer à l'élève une autre conception de la musique, où l'erreur n'a pas la même nature. Prenons l'exemple d'un enfant : il évolue depuis l'âge de deux ans et demi dans un cadre où l'évaluation prend beaucoup de place et où les parents et la société y place ses critères de réussite. La reconnaissance sociale se base sur des résultats et la « réussite scolaire ».

Pour l'interprète aujourd'hui, ne pas restituer « parfaitement » le texte écrit est une erreur. Le « parfaitement » est souvent trop orienté sur l'aspect technique : respecter scrupuleusement le texte écrit, pas de « fausses notes » ni de « mauvais rythmes ». De plus la « bonne » interprétation du style de l'œuvre est souvent imposée par les Ecoles selon les modes, suivant les époques.

En improvisation libre, paradoxalement, rien n'est plus paralysant que la peur de l'erreur. Dans mon expérience décrite en première partie, mon mal-être était justifié par un manque de repères liés à cette musique, mais il était avant tout une paralysie face à la peur de me tromper. Mon auto-évaluation était basée sur des critères qui ne correspondaient pas à la musique que je jouais.

En abordant cette pratique de l'improvisation, on place l'élève dans un monde où tout est possible : les « fausses notes », les « couac », les bruitages, les « mauvaises » positions. En fait toutes ces appellations n'ont plus de raison d'être : la musique est ce qu'on en fait.

Mais ce n'est pas pour autant que l'erreur n'existe pas : elle est différente. Elle ne concerne pas forcément un résultat sonore, mais plutôt un geste général. Par exemple, l'erreur pourrait être un manque d'intentions musicales, un « bavardage » sans contenu émotionnel, un manque de clarté dans le discours, des problèmes de

formes où les événements musicaux s'épuiseraient, un manque de contact avec les autres participants. L'apprenti improvisateur va par l'expérience travailler son attitude. Il apprend une manière de vivre la musique plus que de la faire, il apprend un comportement.

Le cadre, dans ce contexte que l'enseignant va proposer, va ainsi pouvoir favoriser l'épanouissement de l'élève ainsi que sa pratique musicale. Je propose ci-dessous des exemples, des pistes de réflexion qui peuvent offrir à l'enseignant des outils intéressants.

## Un outil pour favoriser l'épanouissement de l'élève

- Développement de la créativité, de l'invention

La pratique d'une activité artistique se différencie de toutes les autres parce qu'elle peut permettre à celui qui la pratique de créer, d'inventer. Que ce soit dans la musique, la peinture, les travaux manuels ou autres, l'apprenti artiste veut développer sa créativité.

Dans l'enseignement de la musique, cette part d'invention est quasiment absente des cours. On laisse très volontiers dessiner un enfant ce qui lui plaît ou ce qui lui passe par la tête. Pourquoi ne pas le faire en musique ? Le travail d'interprétation des œuvres du répertoire prend la majorité du temps de cours avec des exercices techniques. Pourquoi ne pas aussi prendre du temps pour que l'élève puisse à sa manière s'exprimer, qu'il puisse par lui-même découvrir quel langage il aimerait utiliser ?

En dessin l'enfant d'abord gribouille puis petit à petit fait des formes, il évolue, progresse dans sa maîtrise du feutre ou du pinceau et fait l'admiration de toute la famille ! L'apprentissage de la musique, avec l'improvisation libre pourrait se développer ainsi et faire naître du musicien sa propre création.

Cela serait un outil très révélateur des qualités ou défauts techniques du musicien car il joue spontanément : la création spontanée pourrait être un outil d'évaluation pour l'enseignant et d'auto-évaluation pour l'élève qui prend plus conscience de ce qu'il joue.

On peut créer seul, mais en groupe aussi. Qu'y a-t-il de plus gratifiant que la création collective ? Dans le livre de Scheyder, *dialogues sur l'improvisation musicale*, la

créativité serait un moyen d'accès pour mieux comprendre les autres. Et j'ajouterais un moyen d'accès pour l'enseignant à mieux connaître son élève.

- Prendre conscience de son corps

Le corps prend en improvisation une place très importante, il devient créateur du son. Ce n'est plus le doigté qui est important, mais le geste musical.

« le faire, donc le geste, l'attitude, le comportement, la position dans l'espace, le rapport du corps envers l'instrument et toute l'énergie physique qui s'en dégage sont des éléments aussi importants que les sons produits. »

Globokar

« réflexions sur l'improvisation : le point de vue d'un praticien »

On peut apprendre avec certaines contraintes de jeu à s'investir vraiment physiquement. On peut créer un lien inhabituel avec son instrument, par exemple dans l'énergie, la force, la douceur, l'émotion, un lien tactile beaucoup plus prononcé. On pourrait créer une contrainte qui provoquerait chez le musicien une focalisation sur son lien à l'instrument, que ce soit sur une nouvelle manière de l'utiliser ou de le tenir.

Par exemple, le compositeur Vinko Globokar a écrit une pièce, *Corporel* (1979), où le corps devient l'instrument de musique.

Au contact de l'improvisation libre, le musicien affronte ses limites pour servir le son : il n'y a plus de limites physiques, c'est la désinhibition au service du son. Il est très difficile de surmonter une gêne physique, l'improvisation pourrait être un outil intéressant pour le permettre.

On peut aussi mieux prendre conscience de son corps spatialement, sa place dans la pièce, sa position sur le sol et de sa mobilité. Un travail avec des artistes venant du monde du théâtre pourrait être très bénéfique surtout sur cette notion du corps.

- La pratique collective, développement de l'écoute.

La pratique collective, dans l'enseignement musical devrait pour chaque élève être une pratique incontournable. Le rapport à l'autre est ce qui nous construit.

Dans l'improvisation, il faut pouvoir oser devant les autres, proposer des idées, mais aussi accepter les propositions des autres. C'est en quelque sorte l'école de la tolérance.

« Le jeune élève ne sait pas ce que signifie l'interdépendance dans un groupe, ce qu'est la tolérance mutuelle. Il n'est pas capable encore de concevoir une création collective où il serait obligé de tenir compte des autres. Il ne sait pas non plus réagir sur l'environnement sonore, sur l'action musicale de ses collègues, puisque l'enseignement qui lui est fourni est traditionnellement basé sur le développement de l'individualisme le plus total. A travers l'improvisation, il apprend à écouter ce qui l'entoure, à prendre et ensuite à transmettre une information, à proposer ses idées, à accepter celles des autres. »

V. Globokar<sup>2</sup>

Lors d'une improvisation collective, le rapport à l'autre exige une très grande écoute, c'est ce qui rend d'ailleurs l'activité grisante.

## **Un outil pour favoriser l'épanouissement de la pratique musicale de l'élève**

- Manipuler la matière sonore et « s'écarter du sens des choses »

Dans toutes les situations que j'ai vécues depuis un an à la découverte de l'improvisation libre, que ce soit dans l'atelier du CRD de Villeurbanne, dans mes différents groupes ou avec mes élèves, ce qui m'a le plus fascinée c'est la manipulation de la matière sonore.

« Tout objet sonore inventé – propre, sale, complexe, simple – a son utilité, car il peut être directement introduit dans le contexte musical du moment »

V. Globokar

---

<sup>2</sup> Toutes les citations de Vinko Globokar viennent de : « *réflexions sur l'improvisation : le point de vue d'un praticien* »

En acceptant le désordre, en acceptant l'univers sonore présent et *en s'écartant du sens des choses*, on entre dans un monde exclusivement réservé au « son » et à ce qu'on en fait. Le monde extérieur s'étant arrêté.

Etant par nature un terrain de l'expérimentation, l'improvisation libre ouvre les portes d'un univers de recherche de modes de jeu inédits et incompatible avec l'écriture telle que nous la connaissons<sup>3</sup>. La manipulation d'accessoires, c'est-à-dire d'objets quelconques utilisés dans un but musical, mène à un monde sonore infini. Mais nous pouvons aussi utiliser notre propre instrument différemment : chercher à créer le son autrement que d'habitude. Par exemple avec la clarinette, on peut n'utiliser que le bec, ou assembler ce dernier avec le corps du bas. La recherche dans ce domaine est infinie.

- Apprendre à faire des choix

En général, je me suis aperçue dans mes cours, que les élèves ne savent pas faire des choix musicaux justifiés : ils ont toujours peur d'avoir tort et ne savent pas chercher.

Ils ne se posent pas non plus beaucoup de question mis à part le fait d'avoir ou non mis la « bonne » note ou le « bon » rythme.

Je présume que c'est ainsi parce qu'ils ne prennent pas conscience qu'à chaque note ou chaque intention donnée, ils font un choix. Ils pensent que c'est ainsi et ne s'écoutent pas vraiment. Cette passivité peut être confrontée à l'improvisation qui force l'élève à s'investir réellement.

Dans le mémoire de Joël Schemer, *improvisation et écriture, deux outils pour l'interprète*, une expérience de cours avec le professeur J. DiDonato au CNSMD de Lyon, m'a beaucoup intéressée, au sujet du travail de l'interprétation par l'improvisation :

« C'est au cours d'une séance sur la sonate pour clarinette seule de Denissow, que mon premier contact avec l'improvisation eut lieu.

Après avoir accompli un travail préliminaire sur l'œuvre, sorte de *défrichage* pour résoudre les difficultés rythmiques qu'un tel morceau (alors nouveau pour moi) me posait, je décidais de lui soumettre mon travail. Je m'attendais à passer beaucoup de temps avec lui sur ces fameux problèmes rythmiques, mais il n'en fut rien. Au lieu de cela, il m'a prié de fermer la partition et demander de jouer les caractéristiques

---

<sup>3</sup> Cf. Luigi Russolo, *l'art des bruits*, manifeste futuriste p 12.

essentielles du morceau. Passé les premiers instants de surprise face à cette demande alors originale pour moi, je m'exécutais, non sans de multiples bredouillements. J'essayais en fait de reproduire mentalement la partition. Il m'arrêta au bout de quelques instants et reformula sa question en m'expliquant que je n'avais mal perçu le sens de celle-ci, ce qu'il désirait entendre, était précisément la manière dont je percevais les caractéristiques principales du mouvement, peu importait les notes : *improvise, laisse venir, si tu as vraiment perçu le sens du texte, tu dois être capable de produire de toi-même quelque chose de similaire.*

Après plusieurs essais, tous aussi infructueux les uns que les autres, il rouvrit la partition et me pria de rejouer la première page. C'est seulement à ce moment précis que j'ai pu comprendre la question et ce qu'il désirais entendre. Refermant de moi-même la partition, j'ai pu reconstruire, en improvisant autour des matériaux proposés, les principales caractéristiques de la pièce : le détaché en mode télégraphique, le développement progressif d'une phrase liée, de fréquents changements de hauteur de son, le tout dans un rythme brisé, saccadé, haletant. De plus, connaissant la forme générale du morceau, je pus la reproduire plus aisément. A aucun moment de cette séance il ne fut question de bons rythmes, mauvais rythmes, bonnes notes, fausses notes, mais plutôt d'une nouvelle manière d'aborder les œuvres de notre répertoire. »

J'ai trouvé cette expérience très intéressante, car elle donne vraiment un exemple de travail de l'interprétation par l'improvisation. Elle a permis au clarinettiste de s'appropriier la partition, de mettre en évidence des éléments essentiels à l'œuvre, et de s'écouter vraiment.

# Conclusion

La découverte de l'improvisation a provoqué chez moi une remise en question du rapport que j'entretiens avec la musique et aussi de la manière dont je l'enseigne. Elle a été un prétexte pour revisiter le métier d'enseignant et le déclencheur pour retrouver du sens dans la musique que je joue.

Par ce travail de recherche dans le contexte de l'improvisation libre, j'ai voulu mettre en évidence ce qui est souvent négligé dans l'enseignement dit « classique », c'est-à-dire tout ce qui va au-delà de l'apprentissage technique : laisser le temps à l'élève de tâtonner, développer la créativité, travailler la conscience du corps, travailler l'écoute de soi et des autres, manipuler la matière sonore et apprendre réellement à interpréter.

J'ai souhaité dans ce mémoire exprimer surtout qu'il n'y a pas une « bonne » marche à suivre dans la musique car chacun doit trouver son chemin et créer petit à petit son rapport avec elle. J'aimerais que l'enseignement de la musique permette à l'élève de s'investir, d'être vraiment l'acteur de son propre apprentissage.

L'improvisation libre me semble être un outil pédagogique passionnant pour tout ce qu'elle peut éveiller chez les élèves : une autonomie qui développe leur désir de progresser, une nouvelle motivation pour vivre vraiment leur activité musicale, et la découverte de leurs capacités créatives infinies.

## Bibliographie

- *Qu'est ce qu'apprendre ?* Olivier Reboul, éd. PUF, éducation et formation 1980.
- *Cours d'histoire de la musique*, Jacques Chailley et 12 collaborateurs, éd A. Leduc.
- *Dix nouvelles compétences pour enseigner*, P. Perrenoud, éd. ESF, 1999.
- *Essai de psychologie sensible*, Célestin Freinet, 1950
- *Psychologie et pédagogie*, Jean Piaget, éd. Folio essai.
- *L'improvisation, sa nature et sa pratique*, Derek Bailey, éd. Outre Mesure
- *Réflexions sur l'improvisation : le point de vue d'un praticien*, Vinko Globokar, in analyse musicale n°14.
- *Dialogues sur l'improvisation musicale*, Patrick Scheyder, éd. L'Harmattan, science de l'éducation musicale, 2006.
- *Regards sur l'enseignement de la clarinette*, Philippe Lavergne, inédit.
- *Improvisation musicale : essai sur la puissance du jeu*, Denis Levaillant, éd. Actes Sud, 1996.
- *L'instrumentiste créateur*, Jean-Charles François, CEFEDM, 1994.
- *La free music comme mouvement et comme langage*, Thibault Walter, mémoire de la classe d'esthétique de Christian Accaoui au CNSMD de Paris.
- *Improvisation et écriture, deux outils pour l'interprète*, Joël Schemer, mémoire de la formation diplômante au certificat d'aptitude, CNSMD de Lyon, 1999.
- *Le free Jazz*, Ekkehard Jost, éd. Outre Mesure.
- *L'école mode d'emploi*, Philippe Meireu, éd. ESF. Collection pédagogie.