

VERS UN ENSEIGNEMENT STRUCTURE DE L'IMPROVISATION

« Qu'est-ce que l'improvisation ? Peut-on apprendre à improviser ? », ces questions, comme le rappelle Martial SOLAL en préface de sa *Méthode d'improvisation*, sont les questions fondamentales que se pose un enseignement de l'improvisation. Définir l'improvisation n'est pas forcément aisé : on trouvera une suggestion particulièrement intéressante dans *Findings*, de Steve LACY . A une question sur la différence entre composer et improviser, il répond: « la différence principale consiste en ceci que, dans la composition, on a tout le temps qu'on veut pour réfléchir à ce qu'on va dire en quinze secondes, tandis que dans l'improvisation, on n'a que quinze secondes pour dire ce qu'on veut ». Sa réponse avait pris quinze secondes...

Pour ma part, je veux m'appuyer sur trois définitions possibles pour développer un projet d'enseignement structuré.

- 1) **Improviser**, c'est composer en temps réel.
- 2) **Improviser**, c'est jouer une musique qui n'est pas écrite.
- 3) **Improviser**, c'est être libre.

I La nature de la musique improvisée.

Où on montrera à la fois la pertinence d'un enseignement de l'improvisation, et son absence de nouveauté.

Composer en temps réel, oui, mais composer quoi ? La réponse va de soi : la musique, improvisée ou pas, obéit aux mêmes lois immuables. Nous pouvons en dresser la liste non exhaustive : son contenu est déterminé par son rapport à l'auditeur, rapport à une esthétique, rapport aux contraintes d'un matériau, rapport à la liberté, rapport au langage, rapport à l'expression, rapport à la technique, rapport à l'instrument, rapport au temps, rapport au lieu, rapport à la durée, rapport à la circonstance, rapport à la forme... La musique, jouée ou écoutée, est une prise de position dans ces jeux de forces, en tant que média entre soi et l'autre. Les œuvres composées sont chacune un manifeste pour une position singulière. Le compositeur dit : « voilà une solution au problème ».

Interpréter une œuvre, c'est en premier comprendre cette intention, avant que de parler de technique. Les enseignants des conservatoires sont formés pour expliciter les notions fondamentales de la musique, pour dire ce qui est important dans une œuvre donnée, pourquoi on la considère aujourd'hui comme un « chef d'œuvre ».

Si improviser, c'est composer en temps réel, alors, il n'y a rien à apprendre de plus pour cela : ce n'est que remettre en jeu une fois de plus les éléments archi-connus de la musique. Seulement, la différence réside justement dans le « temps réel ». Là réside la difficulté, et l'originalité de la pratique de l'improvisation. Là on va pouvoir s'approprier des enseignements reçus de longue date (écriture, analyse, basse continue, ornementation, formation musicale, lecture, styles, technique...), pour les investir dans une pratique de l'instant. La classe d'improvisation, ou l'improvisation dans la classe, sera un lieu qui contribuera à faire le lien entre les différents enseignements reçus par l'élève, et qui viendra donc renforcer le travail des différentes disciplines.

Les conséquences de l'instantanéité de l'improvisation nous permettent de définir une première série de contenus et de progressions :

1) L'enseignement doit prendre position sur la ou les esthétiques qu'il aborde : Baroque, Jazz, Free, raga, polka, salsa... s'il choisit de s'en fixer une ! On peut peut-être avancer que, dans le cadre de l'étude, il est bon de se confronter à différentes « écoles » ou « pratiques » d'improvisation, avant de choisir la sienne. Ce type d'enseignement devra donc aborder les contraintes et les conséquences d'un style donné. Impossible ici de tout expliciter, bien entendu.

2) L'idée de temps réel implique l'acquisition de réflexes. Tout de suite, on comprends la nécessité de s'exercer : gammes, arpèges, cadences, rythmes, phrasés, intervalles, un certain nombre de pratiques sont nécessaires pour avoir la liberté de choisir sa musique quand on improvise. On retrouvera dans la littérature existante une quantité impressionnante de « training » pour cela. Bien sûr, il faut, comme pour tout, commencer modestement et aller le plus loin possible !

3) L'oreille joue bien sûr un rôle central dans l'improvisation. Jouer ce qu'on entend en audition intérieure, ou rejouer ce que l'on vient d'entendre est le B.A-BA. On n'est pas loin de la pratique de la dictée. Deux types de progression peuvent être proposées. Premièrement, une progression sur le mode de « je joue une phrase, tu la rejoues immédiatement », avec différents degrés de complexité, deuxièmement, un travail sur le long terme de « relevé » sur des enregistrements, qui permet à l'élève d'enrichir sa palette d'esthétiques, de perfectionner l'oreille, et d'entrer dans un rapport plus intime avec la réalité du phénomène sonore. La formation musicale comporte déjà une progression dans les aptitudes de l'oreille, le rapprochement sera donc évident.

4) La mémoire est un autre élément important de l'acte d'improviser : se souvenir de ce qu'on vient de faire est souvent la clé pour savoir ce qu'on fera ! Et la mémoire aussi s'exerce et se perfectionne. On peut imaginer des pendants musicaux aux jeux de mémoire habituels. Par exemple, jouer la phrase du voisin en y rajoutant un élément, que le voisin reprend en y ajoutant le sien, etc... On

pourra scander ce travail en l'accompagnant aux percussions. Une fois de plus, la classe de formation musicale a son rôle à jouer dans ce travail, car la mémorisation fait partie de ses contenus. Un autre chose aide à la mémorisation de son jeu instantané : c'est la compréhension de ce qu'on fait, qui permet d'y trouver les moyens d'un développement. On en revient ainsi au point de départ qui était la capacité d'analyse, la boucle est bouclée et un cercle vertueux peut se mettre en place.

II Le rapport à l'écrit.

Où on dira pourquoi improviser ne va pas de soi.

Beaucoup de cultures font appel à l'improvisation musicale de façon naturelle, et même notre époque contemporaine y a eu de nombreuses fois recours, ne serait-ce que suite à l'émergence du free-jazz. Aujourd'hui, les danseurs contemporains s'en servent pour leurs créations. Il n'en reste pas moins que notre culture de l'interprétation, dans les conservatoires, pousse à favoriser l'écrit. Et comment en serait-il autrement ? Quand une musique a été écrite, peaufinée, remaniée, quelle improvisation pourrait la concurrencer ?

Un enseignement de l'improvisation ne peut faire abstraction de ce questionnement : pourquoi proposer une alternative à l'écrit ? Bien sûr, la réponse est dans la question. Il existe des formes d'expression musicale dont l'intérêt ne peut pas être rendu par un support écrit. Ou, autrement dit, notre attachement à la partition nous prive de certaines formes d'expression.

Encore faudrait-il le prouver ! Un exemple : pour accompagner la danse, il n'existe pas toujours de « grandes œuvres » qui répondent au besoin immédiat du danseur. Si d'aventure, on a recours à des œuvres mineures, on se dit que peut-être, ce qu'ont écrit les compositeurs de second ordre, on pourrait le faire soi-même.

D'où l'idée que tout n'est pas bon à noter. Ainsi, l'ornementation des œuvres d'avant le XXème siècle est improvisée, l'accompagnement de la basse continue est improvisé... A l'autre bout de la chaîne, on va trouver le solo de jazz qui, trop complexe à noter, prendra finalement moins de temps à improviser par soi-même.

De même, la prise de risque de l'instant va nous amener à découvrir des ressources que nous ne soupçonnons pas. Voilà une des raisons pour lesquelles un cursus d'enseignement de la musique ne doit pas passer à côté de l'improvisation.

Je propose donc, comme contenu d'une formation, d'aborder un nombre conséquent d'esthétiques qui accueillent en leur giron l'improvisation de manière naturelle : le thème et variation, le standard de jazz, la passacaille, le pont d'une chanson de variété, un break de batterie, le solo intégral etc...

Il n'y aura de raisons à enseigner l'improvisation à quelque élève que ce soit, que s'il en comprend l'intérêt pour lui-même, et qu'il y prend du plaisir. Car, s'il ne pratique pas, il ne progressera jamais, comme pour tout...

III Vers une improvisation libre.

Où il sera montré que si l'expression n'est pas l'apanage de l'improvisation, elle reste sa raison d'être.

Trop de propositions de contenu, dans des stages ou des classes se contentent de proposer une improvisation libre ou générative fondée sur l'unique expression de soi. Pour avoir fréquenté la classe de Jean-Pierre LEGUAY à DIJON, je peux dire le caractère exceptionnel de son travail : sous des formes relativement ouvertes, il était capable de mémoriser et disséquer après coup chaque improvisation, et d'en tirer les conséquences (étant lui-même un fabuleux improvisateur, entre autre de musique tonale ou contrapuntique). Chaque improvisateur est responsable du matériau qu'il propose à son auditoire, c'est un point capital pour un enseignement digne de ce nom. Le fait de s'extérioriser n'a jamais été une condition suffisante à l'art, tout en étant une condition nécessaire.

Je crois donc que l'émergence d'un style personnel chez un élève est le but d'un cursus d'improvisation, tandis que l'exploration de différentes esthétiques dont les ressorts doivent être compris en est le moyen. Pour ma part, c'est la démarche que j'ai choisie, en m'enrichissant au contact des jazz, des musiques improvisées, des musiques traditionnelles, du baroque etc... Et c'est donc cela que je souhaiterais transmettre si on me demande d'apporter mon éclairage à la question. Je pense par conséquent qu'un apprentissage de l'improvisation tonale est incontournable au vu de la place que le fait tonal joue dans notre histoire et notre culture contemporaine.

En tout état de cause, qui dit expression, dit vocabulaire, on en revient donc à l'idée d'acquérir un langage, progressivement.

IV Concrètement.

Où tout se complique...

L'enseignement de l'improvisation posera forcément des problèmes d'intendance : comment organiser les cours, et si on a trop de pianistes... Je propose de fonctionner avec des groupes constitués à l'instar de la musique de chambre. Je reprendrai les idées précédentes pour proposer un travail régulier (hebdomadaire) et progressif, intégrant des exercices, des écoutes analytiques et des mises en situations.

Pour une évaluation de la progression de l'élève, je pense utile de l'aborder selon deux aspects: la capacité à respecter une contrainte due à l'esthétique utilisée, et la capacité à développer par soi même le matériau qu'il a

créé. Il pourra par exemple choisir pour une partie de sa prestation une esthétique qu'il affectionne et qu'il a travaillée particulièrement. Une notion de travail personnel, comme pour toutes les autres disciplines est indispensable.

Une prestation d'improvisation s'entend de deux façons bien distinctes : seul ou à plusieurs. Les deux formules peuvent être abordées et évaluées de façon dissociées.

Pour profiter à plein d'un enseignement aussi créatif que celui de l'improvisation, il est possible de fonctionner selon la pédagogie du projet : chaque élève serait amené à choisir une esthétique qu'il affectionne, à l'approfondir, et à la proposer à son groupe sous la conduite du professeur. Ainsi, on rejoindrait les objectifs de fin de troisième cycle actuel sur les initiatives créatives que l'élève est censé mener.

V L'improvisation comme outil pédagogique : un cas particulier ?

Les vertus de l'improvisation pour l'apprentissage de l'instrument ne sont plus à démontrer. Mais ne risque-t-on pas une dichotomie forcée entre une improvisation-outil et une improvisation-forme d'expression ? On sait par exemple que les danseurs et les acteurs improvisent lors de séances de travail pour trouver des matériaux inédits ou spontanés ; pourtant, on ne les verra que rarement faire la même chose en public lors de leurs spectacles. De la même façon, on peut imaginer une improvisation qui serait un outil pédagogique de découverte de l'instrument, d'exploration de ses ressources, de libération de possibilités expressives inexplorées par l'élève, voire des « possibilités expressives » intrinsèques à l'élève inconnues de lui-même. Mais ce travail n'aurait pas la vocation d'être une forme aboutie d'expression artistique. Ce serait un « fais-le seulement, et on verra », opposé à une forme maîtrisée d'improvisation, avec applaudissements garantis à la fin. Je crois qu'il est salutaire de conserver à l'improvisation à la fois sa part d'incontrôlable, qui fait son intérêt par-dessus tout, et la conscience que le son a vocation à s'organiser, sous peine de demeurer un bruit stérile et abstrait. Faute de quoi, la subjectivité, se vide de son sens sans son rapport à autrui, et la structuration qui y est associée.

VI En conclusion.

Le rôle transversal de l'improvisation et son originalité en font une pratique riche dans la trajectoire d'un apprenti musicien. Nous l'avons vu, improviser s'apprend, se transmet, se travaille, s'évalue aussi : il y a de la place pour cet enseignement dans un conservatoire, à condition de ne pas oublier le plaisir d'improviser, celui d'être la source de la musique qui jaillit dans l'instant.

VII Bibliographie subjective

Méthodes :

Findings, Steve LACY, éditions Outre Mesure

Méthode d'improvisation, Martial SOLAL, éditions Salabert

Accompagner, piano débutant, P. VILLANUEVA, J. SIRON, éditions Outre Mesure

Une vie pour le Djembé, Mamady KEITA, Uschi BILLMEIER, éditions Arun

Clés pour l'harmonie, Jo ANGER-WELLER, éditions Henri Lemoine

Traité d'improvisation à l'orgue, M. DUPRE, éditions A. LEDUC

Technique de mon langage musical, O. MESSIAEN, LEDUC

Livre :

L'improvisation musicale, Denis LEVAILLANT, éditions Jean-Claude LATTES

Moins qu'un chien, C. MINGUS, éditions Robert LAFFONT