

### Résumé

Notre exposé s'inscrit dans l'axe d'un développement théorique de l'improvisation libre. Il suggère son application aux processus éducatifs à travers de la construction d'une méthodologie d'enseignement de l'improvisation libre, aux enjeux sur deux niveaux : 1. le développement de la créativité musicale ; 2. la relation interpersonnelle entre les improvisateurs et sa projection sociale.

A partir des expériences personnelles de notre travail en éducation musicale – l'*Atelier expérimental Forme et Son* et l'*Atelier de Son* – nous nous proposons de développer dans cette communication une réflexion sur la pédagogie de l'improvisation libre.

Le concept d'improvisation est en général compris comme un synonyme, ou pour le moins étroitement associé, à la liberté, la spontanéité, la création instantanée, et en conséquence valorisée a priori de manière positive. Bien que le terme se réfère aussi de manière commune, dans le langage verbal, à quelque chose de mal organisé, mal préparé ou plein d'imprévus négatifs.

L'article "Improvisation" du *New Grove Dictionary of Music and Musicians* introduit ainsi le concept : « *La création d'une œuvre musicale, ou de la forme finale d'une œuvre musicale, pendant son exécution. Il peut s'agir de la composition immédiate de l'œuvre de la part de ses interprètes, ou l'élaboration ou ajustement d'un cadre pré-existant, ou quelque autre situation intermédiaire. D'une certaine manière, toute interprétation inclut des éléments d'improvisation, bien que son degré varie suivant l'époque et le lieu, et d'une certaine manière toute improvisation repose sur une série de conventions et de règles implicites.* »<sup>1</sup>

### Improvisation libre

L'improvisation libre : cela semble une simple redondance, puisque les termes sont perçus comme étroitement associés. Pour cela, il nous paraît nécessaire de préciser ce que nous comprenons par improvisation libre et de marquer ses différences avec les autres formes d'improvisation. Ce que nous comprenons comme improvisation libre, c'est une forme d'improvisation qui exclut toute forme de langage musical conventionnel, toute référence explicite ou implicite à des musiques pré-existantes, toute imitation stylistique et toute utilisation littérale de techniques musicales héritées des diverses cultures musicales qui nous entourent. Dit de cette façon, cela pourrait se comprendre comme une sorte de *tabula rasa*, mais en réalité, échapper à la conventionnalité implique d'abord de connaître cet ensemble de règles tacites ou définies qui constituent la codification des langages musicaux, pour pouvoir choisir de ne pas les prendre comme moteur constructif de l'improvisation. En effet, on ne pourra pas prétendre être vierge, sans influences, de la musique conventionnelle qui nous entoure, présente à pratiquement tous les moments de notre vie et qui conditionne autant le professionnel que le dilettante de la musique, ou le simple auditeur.

Les conséquences de cette définition de l'improvisation libre sont multiples. Elles affectent tous les paramètres de la musique, quelque soit le contexte culturel qui l'analyse. Le concept de mélodie, ou la forme de réaliser une mélodie, ne peuvent être ceux hérités de quelque culture que ce soit, si l'on prétend abandonner toute référence conventionnelle. De la même manière, le concept d'harmonie ou de superposition de hauteurs. Le concept timbral

---

1. "The creation of a musical work, or the final form of a musical work, as it is being performed. It may involve the work's immediate composition by its performers, or the elaboration or adjustment of an existing framework, or anything in between. To some extent every performance involves elements of improvisation, although its degree varies according to period and place, and to some extent every improvisation rests on a series of conventions or implicit rules." (Nettl, B., Horsley, I. & al.)

s'ouvre aussi à des mondes nouveaux de sonorités inconnues. Et de la même manière, les dynamiques, les durées, les textures, les structurations, en pensant suivant les catégories de la musique occidentale.

Cette définition de l'improvisation libre la différencie des autres catégories d'improvisation que l'on pourrait regrouper synthétiquement de la manière suivante : 1. les formes d'improvisation fondées sur des systèmes modaux ou des thèmes mélodiques, ou sur des relations entre structures déterminées *a priori* comme cadres dans lesquels se produisent les improvisations (par exemple, le jazz, le raga de l'Inde ou le flamenco) ; 2. l'improvisation guidée à partir de codes prédéterminés entre un chef d'ensemble et les exécutants ; 3. l'improvisation imitative, comme par exemple la tradition d'improvisation des organistes, à partir de modèles, de gestes sonores et de comportements musicaux pré-existants (à la manière de...)

### **Pratique par les objets et les mots**

Nous allons maintenant décrire notre enseignement de l'improvisation libre. L'expérience se développe dans le cadre de l'École Universitaire de Musique de l'Université de la République, Université d'Etat, à Montevideo, Uruguay. Cette École, produit de la transformation universitaire de l'ancien Conservatoire de Montevideo, forme des interprètes, des compositeurs et des musicologues, avec un accent très fort sur la formation de musiciens d'orchestre ou de solistes, plutôt orientés aux répertoires traditionnels, tant en musique savante qu'en musique populaire, incluant la musique contemporaine. Nos matières sont l'*Atelier de son* et l'*Atelier expérimental Forme et Son*.

L'*Atelier de son* est un espace éducatif du cycle pré-universitaire dans lequel on aborde le son comme matière première de la musique, expérimentant sur les paramètres et les variables musicales à partir d'exercices d'improvisation. Ceux-ci impliquent le développement de la créativité parallèlement à l'acquisition de la maîtrise technique de l'instrument, sans que les différents niveaux instrumentaux des étudiants signifient une limitation pour leur relation musicale et personnelle dans le cadre de l'improvisation.

L'*Atelier expérimental Forme et Son*, pour les Licences musicales et artistiques, est un espace interdisciplinaire où les étudiants montent des projets créatifs, depuis la construction d'un instrument ou d'une sculpture sonore, jusqu'à des installations ou des interventions urbaines. L'écoute est un moteur central de l'expérience, autant pour la construction expérimentale de sculptures sonores que pour le travail de composition et d'improvisation collectives, ou le travail sur le paysage sonore.

La confluence de ces deux perspectives dans un travail commun nous a permis de développer une méthodologie d'enseignement de l'improvisation libre, malgré le paradoxe que paraît constituer cet enseignement.

### **Travail avec des objets**

Pratiquer l'improvisation dans l'enseignement implique de s'orienter, au moins durant le travail didactique, vers une improvisation guidée, dans laquelle l'objectif sera de générer chez l'étudiant la conscience de ce qui se passe à différents niveaux de ce travail. En tant que pratique collective, ou pratique d'ensemble, elle se développera en général entre plusieurs, depuis des petits groupes de deux ou trois, jusqu'à de grands ensembles, bien que dans certains cas le travail devienne individuel.

Le processus de déconventionnalisation commence très tôt : lors du premier cours, on demande aux étudiants d'apporter au prochain cours un ou plusieurs objets capables d'émettre un son continu, en excluant pour cette étape les instruments musicaux. La pratique d'improvisation avec des objets quotidiens va se centrer sur la découverte d'une infinité de possibilités expressives qu'ils renferment. La spécification de la capacité d'émettre du son continu n'est pas neutre : dès les premiers usages d'objets quotidiens dans la musique, ils ont été associés à des idées rythmiques et un usage percussif, jusqu'à l'anecdotique à l'extrême. Pour renverser cette situation, on demande explicitement la capacité de générer du son continu, qui implique des formes de produire le son autres que la percussion, sans pour autant l'exclure. Cela se traduit en général par une perplexité salutaire chez les étudiants, qui va se transformer en créativité, et va les obliger à sortir du connu et à démontrer leur inventivité.

L'improvisation va se développer dans un contexte général caractérisé par le travail collectif, la génération de sons significatifs, l'écoute des sons et leur évaluation. Cette consigne générale essaie de couper les velléités de protagonisme qui pourraient apparaître : il doit y avoir de la place pour tous, personne ne doit focaliser l'attention, il n'y a pas de chef d'ensemble ni de soliste. La relation entre les participants est collaborative et horizontale.

La génération de sons significatifs s'oppose à la tentation de la logorrhée ou de la verbosité, puisqu'elle oblige à mettre en relief les sons produits. Dans ce même sens vont l'écoute et l'évaluation des sons, qui signifient aussi laisser une place au silence. Il s'agit d'aller à l'essentiel sans le noyer dans le superficiel ou dans une masse sonore incontrôlée. Cela veut dire aussi que le caractère libre de l'improvisation ne signifie pas l'absence de contrôle, sinon que se déplace le contrôle préalable (du compositeur) ou postérieur (de l'ingénieur du son ou du producteur) à un contrôle permanent, collectif et instantané.

La première phase se centre sur un concept classique appliqué à ce contexte de groupe et d'objets : réaliser, entre tous, une monodie, c'est-à-dire une improvisation constituée de sons successifs, sans superposition, d'un caractère tel que se perçoive une sorte de mélodie sonore, sans tomber dans l'imitation d'aucune tradition mélodique. Les enjeux sont multiples : personne ne dirige, personne ne définit qui fait quoi, et donc la concentration de chacun et l'écoute de tous deviennent fondamentales pour réussir une réalisation monodique qui montre en plus un intérêt musical. L'exercice doit se répéter pour que le groupe commence à prendre forme, pour que les participants commencent à sentir et percevoir la participation de chacun, et, de cette manière, entrer dans le jeu collectif sans rompre la monodie décidée.

Les étapes suivantes du travail avec les objets se développent autour des concepts texturaux. Le prochain pas consistera à *ornementer* la monodie avec des interventions qui aient une présence clairement décorative, sans excès, et éventuellement lui ajouter une sorte de bourdon sonore. Une autre étape consiste à ajouter un *accompagnement* à cette monodie, qui mette clairement en relief un plan principal et un plan secondaire. Ce chemin conduira ensuite à une texture stratifiée, dans laquelle plusieurs plans coexistent sur différentes strates sonores, avec la possibilité d'alterner les protagonismes.

La seconde phase se centre sur la dimension temporelle. La durée se présente comme une dimension peu conscientisée dans la pratique étudiante et peut-être dans la pratique générale. On demande donc dans une improvisation qui conclut la phase précédente : « Combien de temps a duré l'improvisation ? » La marge d'erreur des réponses est en général très grande. On travaille donc la conscience temporelle à partir d'exercices entre deux ou trois participants, sur des durées très brèves (une ou deux minutes), avec la consigne de produire dans ce temps une improvisation que l'on puisse considérer comme complète. Bien entendu, on n'utilise pas de montre pour jouer, mais l'enseignant l'utilise pour mesurer le temps et transmettre après cette information aux participants. Une fois acquise la conscience de durée, on laisse les autres aspects temporels pour le travail postérieur de structuration.

Les cours guidés abordent dans une troisième phase le travail rythmique, avec l'exercice de rythmiques libres et pulsées. L'apparition d'une pulsation ne s'oriente pas vers la métrique traditionnelle occidentale, mais vers un travail d'accentuation et de répétition rythmique qui ne s'enferme pas dans les cases étroites de la mesure. De nouveau, le travail collectif tentera de monter la rythmique entre tous, de l'ornementer, développer plusieurs plans rythmiques et d'arriver à une polyrythmie complexe. Avec des allers retours entre la rythmique libre (diluée dans le son) et la rythmique mise en relief (matérialisée par les accents, les timbres et la répétition), on acquiert la maîtrise collective de cette dimension de la musique improvisée.

La quatrième phase aborde le travail timbral. La différence radicale entre le son instrumental traditionnel et le son des objets quotidiens, dont la tonicité, ou sensation de hauteur, est bien moindre, aide à la perte de conventionnalité, en même temps qu'elle développe, au moins par nécessité, la créativité. Cela contribue à déplacer l'axe traditionnel mélodique occidental vers d'autres paramètres sonores. L'élaboration de sons continus et discontinus oriente la recherche timbrale produite avec les objets. Utiliser une masse sonore continue ou discontinue, lisse ou granulaire, font partie du défi proposé dans le cours et constituent le centre de la pratique timbrale.

Dans la cinquième phase, le travail se focalise sur la dimension dynamique. On se propose l'objectif d'utiliser la gamme dynamique dans toute son extension, incluant le silence et les sons produits dans les marges de la limite d'audition, ainsi que des niveaux sonores considérables. Le défi est aussi de réussir cette vaste gamme dynamique avec tous les matériels, en s'appuyant sur les caractéristiques des objets utilisés : connaître le potentiel dynamique de la source sonore et l'utiliser dans toute son extension.

Le travail sur les plans dynamiques est un domaine de pratique obligée : développer une dynamique lisse, progressive ou contrastée, superposer divers plans dynamiques, tout cela commence avec une écoute profonde du groupe, ainsi que par une modération qui évite un déferlement sonore non contrôlé. Cet aspect usuellement peu travaillé, encore moins en époque de compression dynamique, peut se révéler un élément décisif pour la qualité de l'improvisation libre.

La sixième et dernière phase est la dimension structurelle. Ici, l'objectif est la perception des aspects formels de l'improvisation, qui se produisent librement à partir de la propre improvisation. La recherche simultanée de variété et d'éléments dont la répétition engendre des références dans le développement musical, contribuent à la gestation d'une forme à la fois libre et produit de l'auto-organisation du matériel généré.

On travaille la clarté du geste sonore, la précision du commencement et de la fin, la variation, la transition graduelle ou contrastée, les moments de climax, ainsi que les densités temporelles et timbrales, comme des variables structurantes qui articulent différentes sections dans la globalité.

### *Travail avec la voix et les mots*

Le travail avec la voix et les mots part du même principe : si l'on prend un texte, choisi par les participants, c'est pour mieux le disloquer et désarticuler sa conventionnalité textuelle, et le transformer en une pure source de

sons sans la charge sémantique des mots. Ainsi expulsé de son contexte linguistique, le mot se démonte, se coupe en phonèmes, voyelles et consonnes, prêts à fonctionner comme les objets quotidiens antérieurs.

La sélection du texte peut être arbitraire, aléatoire, ou s'orienter en fonction d'un objectif expressif, descriptif d'une situation particulière qui engage les émotions des participants. Par exemple, on peut prendre comme texte un événement présent (une nouvelle locale ou internationale, une problématique qui émeuve, etc.), en rassemblant sur le moment des informations écrites sur le sujet (coupures de presse, textes brefs rédigés *in situ* par les participants eux-mêmes).

On utilise tous les sons, à partir de la visualisation de leurs possibilités matérielles d'articulation, suivant leurs caractéristiques sonores, en fonction de variables telles que : type d'émission vocale et intensité (du murmure au cri), hauteurs, timbres, durées et autres comportements. À partir de quelques indications de structuration temporelle se produit un processus de désintégration du signifié et de resignification ultérieure, riche et imprévisible.

### **Procédé et méthodologie pratique du travail**

Autant avec les objets qu'avec les mots, la dynamique de travail consiste à proposer la consigne correspondant à la phase du cours, réaliser une brève improvisation sur cette base, et s'arrêter avec les participants pour réfléchir sur ce qui s'est passé, évaluer la cohérence du résultat sonore avec la consigne et éventuellement réaliser à nouveau la même consigne ou passer à l'étape suivante. Les difficultés sont variées : certains aspects sont acquis d'entrée, alors que d'autres ont un processus plus lent d'assimilation, suivant les groupes.

Une fois acquises ces phases, on réintègre les instruments dans la communauté sonore. La relation de chacun à son instrument a changé : une nouvelle complicité s'établit qui permet d'explorer les sons jusqu'alors exclus de la convention instrumentale. Les participants désormais utilisent librement leur instrument, les instruments des autres, la voix et les objets déjà domestiqués. Si évidemment le niveau technique de chacun est différent entre son instrument et les autres sources sonores, cela n'affecte pas la capacité de produire une intervention significative dans l'improvisation.

#### ***L'écoute***

À tout moment de ce processus formatif, on a mis l'accent sur l'importance de l'écoute. La concentration sur ce que produisent les autres est presque plus importante que la concentration sur la production propre : recevoir et capter la globalité et le détail de ce qui se passe est la base de l'improvisation libre. Cette fonction traditionnellement déléguée au chef d'ensemble s'universalise et fait de chacun un chef en charge de se diriger lui-même. Cela renverse la situation traditionnelle : un chef d'orchestre et beaucoup de dirigés sont remplacés par de nombreux chefs que ne dirigent qu'eux-mêmes, construisant collectivement le résultat.

La pratique de l'écoute va affiner l'ouïe. Les détails plongés dans la masse sonore initiale deviennent perceptibles, valorisés et pris en compte au moment de produire des sons. Cet affinage de l'oreille contribue aussi à l'affinage de la production sonore : cela développe l'invention et l'adéquation du geste sonore au contexte dans lequel il sera émis. L'osmose entre les membres du groupe est le résultat de cette écoute généralisée.

#### ***La peur du silence***

Si la peur du silence se manifeste couramment parmi le public, sous la forme de l'impatience d'applaudir dès qu'il y a du silence, elle apparaît aussi parmi les musiciens improvisateurs. Ils sentent alors le besoin de remplir ce silence pour que la musique ne s'interrompe pas. Dans une société toujours plus envahie par le son non contrôlé, le silence devrait être valorisé. Comme repos pour l'oreille, comme respiration pour la pensée ou comme possible articulation du flux sonore improvisé, le silence est aussi apprécié dans l'improvisation que le son. Il ne s'oppose pas, mais plutôt s'intègre aux éléments de la musique.

#### ***La maîtrise du temps***

S'il est une dimension particulièrement indéfinie au début d'une improvisation, c'est bien celle du temps. Dans l'interprétation d'une œuvre musicale, la durée est à peu près fixée par la partition et la tradition interprétative. Dans de nombreux genres improvisés, la tradition ou les conditions structurelles imposent une certaine durée, ou certaine proportion aux parties de l'improvisation, ainsi que certains mouvements et occupation du temps. Dans l'improvisation libre, rien ne vient prédéfinir cette dimension temporelle. Le travail de cette dimension en devient fondamental.

La musique est avant tout l'expérience du temps. Maîtriser le temps est maîtriser la musique, ou au moins un aspect central de l'expérience musicale. La prise de conscience du temps musical ne passe pas, dans l'improvisation libre, par le *tempo* ou le métronome : c'est l'internalisation de la perception du temps qui permettra de dominer à la fois la sensation de densité temporelle, la durée et l'occupation du temps.

Si l'improvisateur devient maître du temps, de sa capacité à conduire le temps surgira la qualité de l'improvisation et l'adhésion, ou non, de l'auditeur.

### *Se préserver de recréer une nouvelle convention*

Bien entendu, le projet initial se complétera seulement si nous prenons la précaution de ne pas favoriser une nouvelle convention sonore. En cas contraire, cette méthodologie ne serait qu'une de plus et finirait par développer un nouvel académisme.

### **Technique et créativité**

Quant aux aspects méthodologiques de notre travail, il nous faut signaler la relation dialectique qui s'établit entre la créativité et la technique dans la formation musicale. De fait, il existe une tension dialectique entre le développement technique et la créativité dans l'enseignement de la musique. Face à cette tension, l'improvisation libre peut être une opportunité de synthèse entre les différentes positions.

D'une part, on propose à l'étudiant un fort accent sur le développement de la technique instrumentale. Les exigences pour atteindre certains niveaux de virtuosité soliste se transforment en l'unique objectif de la formation musicale. Le système officiel propose de manière commune cette pratique comme modèle unique et indiscutable, sous une forme explicite ou implicite, dans les plans d'études des diplômés. Cet accent bloque souvent la possibilité de développement de la créativité individuelle. Par ailleurs, certains paradigmes de formation modernes orientent le développement de la créativité au travers du travail sous forme d'« ateliers d'expression libre » (ou diverses dénominations similaires). Ces pratiques sont vues, à partir de l'optique antérieure, comme des activités qui n'apportent aucun élément véritablement utile à la nécessaire maîtrise technique de l'instrument, unique objectif apparent de la formation musicale. Ces pratiques sont donc écartées.

Dépasser cette apparente contradiction est possible. À partir de l'intégration d'une formation technique solide, en tant que base nécessaire et indispensable, on peut inclure le développement de la créativité. L'horizon du musicien, en tant qu'être humain à part entière, conjugue la communication entre pairs et la créativité. Ces activités, en plus, comportent des enjeux de relations interpersonnelles collaboratives, d'approfondissement de l'écoute mutuelle et de participation solidaire dans des processus collectifs.

Nous fondons aussi notre position sur la conviction que derrière chaque méthodologie et affirmation théorique, se profile un appareil idéologique, esthétique, politique et même économique qui soutient, parfois artificiellement, la validité universelle de ses principes pour maintenir en fonctionnement son propre système de reproduction institutionnelle. Cela vaut sans aucun doute pour le modèle conservateur (le modèle que propose le conservatoire traditionnel), mais à l'occasion aussi pour le paradigme alternatif des pédagogies ouvertes, qui, dans de nombreux cas, s'est aussi institutionnalisé. Nous utilisons ici le terme « institutionnalisation » dans le sens de congélation et bureaucratisation d'un paradigme ou d'un autre, qui parfois se constitue pour sa seule raison d'exister et son moyen de survie, ainsi que pour sa permanence au pouvoir. La détention de valeurs symboliques et l'imposition d'échelles de valeurs esthétiques sont érigées en principes absolus qui prétendent régler la vie culturelle et artistique et établissent les normes qui régulent les relations de prestige social dans les champs culturels délimités et légitimés comme *Art*.

À l'origine de chacune de ces affirmations, opèrent aussi inconsciemment les peurs et les frustrations, les complexes d'infériorité et les rêves inaccessibles, les conflits non résolus vis-à-vis de l'obligation imposée de réussir des objectifs musicaux rarement à la portée de chacun.

Les conséquences de ces impulsions occultes vont de la construction et reconstruction à l'infini du paradigme classique-romantique du génie virtuose, jusqu'à la destruction irrévérente au travers de l'élaboration d'un anti-paradigme prétendument libertaire, pas toujours résolu efficacement ou soutenu par la solidité de la formation, qui constitue ainsi une cible facile des accusations qu'il reçoit du système conservateur.

L'interaction groupale dans le processus d'improvisation libre reproduit dans le microcosme de ses membres la vision du monde apportée par chacun, en forme consciente ou inconsciente. Cette vision se projette dans la matière sonore résultante et se transforme à nouveau à mesure que la propre improvisation produit conscience et changements dans la forme des relations interpersonnelles, et donc dans l'individu comme sujet actif d'un processus collectif de création.

L'incorporation de l'improvisation libre dans la formation du musicien contribue à le libérer des conventions et des codes imposés par la culture de masse. Cette méthodologie peut être applicable à tous les niveaux de la formation musicale. Il ne manquerait plus que de développer son équivalent pour déconventionnaliser le public.

## Bibliographie

**Cage, John** : *Silence*, New York, 1961.

**Cardew, Cornelius** : « Towards an Ethic of Improvisation », in *Treatise Handbook*, Ed. Peters, London, 1971, pp. xvii-xxi. Version en ligne : [www.ubu.com](http://www.ubu.com)

**Childs, Barry & al.** : « Forum : Improvisation », in *Perspectives of New Music*, vol. 21 n° 1/2 (1982-83), pp. 26-111.

**Gianera, Pablo** : *Formas frágiles, Improvisación, indeterminación y azar en la música*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 2011.

**Lange, Barbara Rose** : « Teaching the ethics of free improvisation », in *Critical Studies in Improvisation/Études critiques en improvisation*, vol. 7 n° 2, 2011.

**Matthews, Wade** : *Improvisando, la libre creación musical*, Madrid, Turner Música, 2012.

**Nettl, Bruno & Russell, Melinda**, Ed. : *In the course of performance, studies in the world of musical improvisation*, University of Chicago Press, Chicago, USA, 1998; édition espagnole : *En el transcurso de la interpretación, estudios sobre el mundo de la improvisación musical*, Ed. Akal, Madrid, 2004.

**Velasco-Pufleau, Luis** : « Réflexions sur l'improvisation et l'implication sociale de l'éducation musicale. Dialogue avec Jean-Yves Bosseur », in *Critical Studies in Improvisation/Études critiques en improvisation*, vol. 8 n° 1, 2012.