

**Sylvain LINON**

**L'IMPROVISATION,  
QUELLE PLACE  
DANS L'APPRENTISSAGE INSTRUMENTAL ?**

ESM Bourgogne Franche-Comté  
2018



**Sylvain LINON**

**L'IMPROVISATION,  
QUELLE PLACE  
DANS L'APPRENTISSAGE INSTRUMENTAL ?**

Directeur de mémoire : Jean TABOURET

ESM Bourgogne Franche-Comté  
2018

Je tenais à remercier très chaleureusement Loréna SAJOUS, Natassia CABRIE-KOLSKI ainsi que Fabrice BIHAN pour avoir bien voulu m'accorder de leur temps et me permettre ainsi d'avancer dans mes recherches personnelles.

Un grand merci également à Jean TABOURET pour son aide précieuse dans l'élaboration de ce mémoire.

# Sommaire

<b>Introduction</b>	p. 7
<b>1ère Partie : Expériences personnelles de l'improvisation</b>	
1. Découverte et premières expériences durant les études	p. 8
2. Pratique en situation professionnelle	p. 11
<b>2ème Partie : « Plaidoyer pour l'improvisation dans l'apprentissage instrumental », analyse d'après l'ouvrage de Volker BIESENBENDER</b>	
1. Constat général de l'auteur sur l'enseignement de la musical classique	p. 14
2. Réflexions sur les conceptions, occidentale et extra-européenne, de la musique	p. 16
<b>3ème Partie : La place de l'improvisation dans différentes disciplines artistiques, entretiens avec divers artistes</b>	
1. Danse et improvisation	p. 20
2. Théâtre et improvisation	p. 23
3. Musique et improvisation	p. 25
<b>4ème Partie : Expérimentations personnelles de l'improvisation comme outil pédagogique</b>	
1. Analyse d'une expérimentation avec des débutants	p. 28
2. Analyse d'une expérimentation avec un groupe d'élèves en cycle II	p. 29
<b>Conclusion</b>	p. 31
<b>Bibliographie</b>	p.32
<b>Annexe</b>	p.33



## Introduction

L'improvisation libre n'est entrée que très tard dans mes études musicales. Mais ma première rencontre avec elle aura marqué le début d'une prise de conscience qui bouleversera par la suite ma vision de la musique et de son apprentissage. Je parle de prise de conscience parce que, jusqu'à ce moment-là, la recherche de la perfection du geste instrumental, du son, de la justesse et de tout ce qui constitue la priorité du travail quotidien du musicien m'avait fait perdre l'essence même de ce pourquoi j'avais choisi la musique à savoir le plaisir de jouer et les émotions qu'elle procure. C'est pourquoi m'intéresser à l'improvisation libre au sein du cursus de l'apprenti musicien me tient très à cœur. Comment faire en sorte que l'improvisation accompagne l'élève tout au long de son cursus ? Avec quels objectifs ? Est-elle une finalité en soi ou bien peut-elle également être utilisée comme outil pédagogique au service d'objectifs de travail précis ?

En m'appuyant sur mon expérience personnelle, sur des recherches documentaires, sur des entretiens avec différents artistes ainsi que sur mes propres expérimentations pédagogiques, j'ai pu non seulement répondre à certaines de mes interrogations mais aussi ouvrir de nouvelles pistes de réflexions.

Ainsi vais-je vous présenter ici le résultat de mes recherches à ce sujet, en commençant par ma propre découverte de l'improvisation dans mon parcours de musicien, étudiant et professionnel. J'analyserai ensuite certaines idées phares d'un extrait de l'ouvrage *Plaidoyer pour l'improvisation dans l'apprentissage instrumental* de Volker BIESENBENDER, très inspirant pour moi. Dans une troisième partie, j'exposerai les propos d'artistes de disciplines différentes, recueillis lors d'entretiens oraux, au sujet de leur pratique de l'improvisation. Et enfin, dans une dernière partie, je vous ferai part de ma propre expérience de l'improvisation comme outil pédagogique.

## 1ère Partie : Expériences personnelles de l'improvisation

### 1. Découverte et premières expériences durant les études

Différents questionnements quant à l'utilisation de l'improvisation comme outil pédagogique durant l'apprentissage du musicien me sont apparus à partir du moment où j'ai pu moi-même être en contact direct avec l'improvisation. Je dois dire que celle-ci n'est entrée que très tard dans mes études musicales. En effet ce n'est qu'en intégrant le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon que je me suis trouvé « confronté » à l'improvisation.

Tout d'abord sous la forme d'ateliers très ponctuels (obligatoires pour valider l'année) puis en choisissant volontairement par la suite l'option « improvisation libre » grâce à laquelle j'ai pu à la fois rencontrer des musiciens improvisateurs exceptionnels et aussi participer à différents projets qui m'ont permis d'approfondir cette discipline. Je reviens quelques instants sur ces deux ateliers qui ont été pour moi un vrai « déclic » et que j'ai vécus d'une façon très particulière. En effet je me souviens m'y être rendu non pas « à reculons » mais sans grande conviction, je dois le reconnaître. Quelle n'a pas été ma surprise lorsque, après quelques difficultés à me laisser aller à ma propre musique, j'ai pu ressentir une liberté d'expression et un épanouissement personnel que je n'avais jusque-là pas encore connus ! C'était la première fois que je devais m'exprimer musicalement sans aucun support matériel comme une partition ou une grille harmonique. Je me suis senti comme poussé dans le vide sans parachute. Le plus dur a donc été de bien vouloir accepter de sauter. Emmanuelle Vincent, professeur de violoncelle au Conservatoire à Rayonnement Régional de Lyon, explique très justement cette difficulté à dépasser une telle peur : « *Sa [l'instrumentiste] richesse musicale personnelle lui étant souvent parfaitement étrangère, il a peur d'être démuné et confronté à un vide intérieur et panique à l'idée que, sans partition, il n'aura pas d'inspiration.* »<sup>1</sup> Mais une fois cette étape franchie, tout un mécanisme - que j'ai vécu sur le moment comme un élan de survie – s'est alors mis en place et le plaisir de me laisser traverser par la musique a bousculé toutes mes peurs initiales. Voilà pourquoi mon envie de creuser plus loin la pratique de l'improvisation m'a poussé à m'inscrire dans l'option qui proposait des cours réguliers aboutissant à différents projets. Ces projets, ainsi que diverses rencontres, ont été pensés dans le but de nous faire développer non seulement certaines qualités de notre personnalité musicale mais aussi certains aspects plus techniques de l'expression musicale. Je donnerai comme premier exemple notre semaine de travail au côté de Ramon LOPEZ (batteur de jazz et de musiques improvisées). Durant une semaine complète nous avons travaillé sur la notion de

---

<sup>1</sup> Extrait du site d'Emmanuelle VINCENT : [www.meandresmusicaux.fr](http://www.meandresmusicaux.fr)

rythme essentiellement. J'ai pu remarquer que dans mon jeu, ainsi que dans celui de mes partenaires de musique de chambre (surtout pour les instrumentistes à cordes frottées), cette notion-là n'était pas ancrée pleinement. En effet nous étions capables de lire des rythmes très complexes et de les reproduire sur nos instruments à force de répétitions et d'automatismes mais nous étions incapables de ressentir véritablement le rythme intérieur. Cela posait notamment des problèmes dans l'interprétation du répertoire de musique de chambre. Comment faire en sorte que plusieurs musiciens puissent jouer ensemble de manière pleinement ressentie si, individuellement, le rythme intérieur n'est pas clair ? Dans une improvisation, ce rythme intérieur est également indispensable. Sans lui il est impossible de jouer avec ses partenaires d'improvisation et le risque majeur est de mettre de côté toute structure rythmique en se retrouvant constamment dans une musique planante et sans variété de caractère. Pour développer notre sens du rythme, Ramon LOPEZ nous a fait travailler sur des carrures tout d'abord simples puis plus complexes. Il nous a fait part pour cela de son expérience de la Musique Indienne dans laquelle les carrures peuvent aller parfois jusqu'à 17 temps. Le but étant de ressentir la carrure et non pas de compter bien évidemment. Cette expérience m'a donc permis de comprendre à quel point le travail de l'improvisation (car il s'agit bien d'un travail et non pas seulement d'un lâcher prise, bien que ce dernier soit également indispensable) était complémentaire du travail du répertoire.

Pour rester dans les éléments techniques du travail de l'improvisation, je citerai également ma participation, toujours au sein de la classe d'improvisation, à un projet en partenariat avec le Musée Gadagne<sup>2</sup> de Lyon. Tous les musiciens étaient en libre circulation dans le musée et avaient carte blanche pour improviser seul ou à plusieurs, au gré de leur inspiration. Il y avait cependant des horaires de rendez-vous durant lesquels nous propositions aux visiteurs des « massages sonores ». Le but de ces « massages sonores » était de créer une atmosphère relaxante mais également d'expérimenter toutes les possibilités de nos différents instruments. C'était en quelque sorte un « laboratoire instrumental et musical » qui nous permettait de mieux redécouvrir nos instruments et, de plus, sous des angles que nous n'avions, pour certains, encore jamais explorés. Les nouvelles sonorités que nous avons pu découvrir à ce moment-là nous ont permis, par la suite, d'enrichir nos improvisations mais également de pousser plus loin nos recherches de couleurs de sons dans le travail du répertoire instrumental.

J'ai également beaucoup appris au côté de Beñat ACHIARY sur nombre d'angles très différents. Le travail avec ce chanteur et improvisateur d'exception aura été très axé sur l'énergie vitale et le flux musical. J'entends par « flux musical » le résultat d'un état qui placerait le musicien comme intermédiaire entre l'inspiration et la musique improvisée qui sort de l'instrument. Pour arriver à cela nous avons tout d'abord lu des poèmes que Beñat ACHIARY avait choisis pour nous, puis nous avons

---

<sup>2</sup> Le musée Gadagne: musée d'Histoire de Lyon ainsi que des Arts de la Marionnette

tenté d'improviser dans l'esprit de ces poèmes. Beñat ACHIARY nous parlait beaucoup. La relation aux autres était très importante pour lui et c'est également ce qu'il a voulu nous transmettre dans notre jeu musical. Ce que j'ai pu retenir d'essentiel de cette rencontre est que la musique serait la continuité de notre énergie vitale. Elle est donc présente naturellement en nous et c'est au musicien de faire en sorte de ne pas être coupé de cette énergie.

Enfin j'ai eu l'opportunité de participer à un travail mêlant improvisation et dessins abstraits. Dans un premier temps, il fallait que chacun exprime son ressenti à la simple observation d'un dessin. Puis le but était d'improviser, seul ou à deux, en essayant de transformer en musique le plus clairement possible ce ressenti déclenché par le contact visuel avec le dessin. Pour beaucoup d'entre nous le thème de l'eau nous paraissait ressortir assez clairement (rivière, tornade, vagues...). Nous avons donc cherché et expérimenté sur nos instruments les différents moyens techniques que nous possédions pour illustrer ce thème en musique. Ce travail nous aura permis de développer notre imaginaire car, si pour beaucoup d'entre nous le thème de l'eau ait été présent, ce n'était pas le cas pour d'autres mais personne bien entendu n'avait ni tort ni raison. Libre à chacun d'entre nous d'imaginer ce que bon nous semblait. L'essentiel étant, dans ce travail, de mettre en musique de la façon la plus juste possible l'imaginaire de chacun.

En parallèle avec ces différents projets, le travail régulier durant les cours encadrés par Jean-Marc FOLTZ et Henri-Charles CAGET m'aura aidé à développer des qualités certes très importantes pour improviser mais également indispensables pour interpréter le répertoire et ce, à mon avis, quel que soit le niveau du musicien. Un des premiers aspects que nous avons travaillé est la construction d'une improvisation. Tout comme un compositeur va généralement construire une œuvre avec une forme déjà envisagée avant même de connaître la musique qu'il va composer, l'improvisateur se doit également de structurer son improvisation. Nous avons donc travaillé sur différentes formes (A/B/A, A/B/A/C/A ...), seul ou à plusieurs. Le but étant toujours de développer au maximum un motif pour éviter un trop plein d'idées mal exploitées.

Nous avons été très vite confrontés à l'improvisation en groupe, groupe pouvant aller jusqu'à 15 musiciens. Je ne cacherai pas mon scepticisme au début lorsque je vis que l'ensemble pouvait parfois être constitué de deux percussionnistes, deux trombones, trois trompettes, un tuba, un piano et... un violoncelle ! Nos professeurs insistèrent beaucoup sur le fait que chacun d'entre nous devait prendre sa place mais aussi la laisser lorsqu'il sentait que cela était nécessaire. Cela a beaucoup fait évoluer ma qualité d'écoute et surtout m'a appris à jouer en fonction de ce que demande la musique. En quelque sorte, j'ai appris à écouter ma propre intuition musicale. Nous avons aussi travaillé l'improvisation en solo, expérience durant laquelle j'ai pu remarquer des effets surprenants. Et ces improvisations en solo ont déclenché chez moi de nombreux questionnements. Comment se fait-il

que j'étais capable de jouer des phrases techniquement difficiles sans les avoir travaillées en amont ? Si ces passages musicaux venaient d'une partition, pourquoi m'aurait-il fallu tant d'heures de travail ? Je ne dis pas bien sûr que travailler ses partitions n'est pas nécessaire mais je pense que comprendre ce paradoxe pourrait me faire gagner du temps dans mon travail personnel et, je l'espère, dans celui de mes élèves.

Enfin, les quelques cours d'initiation à l'improvisation jazz auxquels j'ai pu participer m'auront rendu possible le travail sur des grilles et donc le développement de mon oreille harmonique de façon très active. Je pense qu'il est possible d'adapter une grille harmonique pour de jeunes instrumentistes afin qu'ils soient confrontés très tôt à l'importance de l'harmonie (attractions, tensions, détentes...) dans la conduite des phrases musicales et donc dans le jeu instrumental.

Voilà autant de situations rencontrées durant mes études supérieures qui ont suscité en moi un grand intérêt, une curiosité certaine ainsi que des questionnements quant à mon approche de la pédagogie instrumentale en général et du violoncelle en particulier. Je n'ai malheureusement jamais connu le travail de l'improvisation libre lors de mes cours individuels de spécialité au conservatoire. Mais je suis convaincu que, au vu des bienfaits apportés par l'improvisation dans mon apprentissage, si elle était utilisée régulièrement dans les cours individuels d'instrument, elle offrirait de nouvelles perspectives de travail dans l'optique d'une bonne évolution et d'un épanouissement réel de l'élève.

## 2. Pratique en situation professionnelle

Sur le plan professionnel, ma pratique de l'improvisation n'a jamais cessé depuis et j'ai eu la chance de pouvoir la pratiquer lors de divers concerts ou autres événements très variés.

Tout d'abord, lorsque nous avons créé le quatuor dont je faisais partie de 2013 à 2017, j'ai proposé de ne pas travailler seulement le répertoire mais aussi l'improvisation libre. Nous avons donc commencé par un travail rythmique car, comme j'ai pu le préciser précédemment, il nous fallait intégrer en tant qu'instrumentistes à cordes un solide rythme intérieur. Nous avons donc travaillé de cette façon : l'un d'entre nous installait un rythme simple et clair avant que les musiciens ne se rajoutent un par un tout en essayant de combler certains « vides », ce qui créait une structure plus complexe. Nous répétions ensuite en boucle la carrure que cette accumulation avait donnée en essayant de ne pas être perturbés par les parties des autres afin de garder une pulsation et un tempo stables. Enfin, quand la structure rythmique devenait stable et que l'un des musiciens le sentait, il prenait la parole pour jouer un « chorus » qui allait circuler entre les musiciens. Petit à petit nous

avons pu complexifier la mesure en utilisant des mesures irrégulières courtes (5/8 ou 5/4) puis un peu plus longues (7/8 ou 7/4). Nous avons eu la chance de concrétiser le fruit de notre travail à différentes reprises, notamment lors d'un concert de musique contemporaine dans lequel nous avons proposé une improvisation entre nos pièces du répertoire. Quelle n'a pas été notre surprise lorsque, en « Bis », le public nous a rappelés en souhaitant une nouvelle improvisation ! Nous avons eu également l'occasion de partager la scène avec un clarinettiste pour interpréter le Quintette de Brahms et avons décidé de greffer au programme une courte improvisation à cinq. Toujours avec ce même quatuor, j'ai eu la chance de mettre en relation la musique improvisée et d'autres arts tels que la peinture et la danse hip-hop. Un projet liant musique improvisée et peinture a eu lieu au Musée des Beaux-Arts de Lyon. Nous avons improvisé dans une salle consacrée au « poème de l'âme » de Louis JANMOT. C'est un ensemble de tableaux qui nous avait marqués et surtout inspirés lorsque nous avons visité le musée pour choisir les tableaux devant lesquels nous improviserions. Le fait que la salle soit entièrement consacrée à cette œuvre nous avait permis de nous imprégner pleinement de l'atmosphère créée par ces tableaux et leurs significations.

Notre volonté étant de garder notre identité de quatuor à cordes « classique » tout en nous ouvrant à différents projets pluridisciplinaires, nous avons participé à la création d'un spectacle mêlant danse hip-hop, musique du répertoire et musiques improvisées. Ce fut une expérience enrichissante car il ne s'agissait pas seulement de jouer de nos instruments mais également de rajouter une interaction avec les danseurs pouvant aller jusqu'à du jeu scénique. Quoi de mieux que l'improvisation pour répondre à une écoute toute particulière du moment présent ? Cette écoute est aussi possible évidemment avec le répertoire mais elle est plus limitée car dans l'improvisation, par définition, les possibilités sont très larges et cela nous permet de nous adapter à la danse parfois très instinctive des danseurs de hip-hop. Bien-sûr l'idée étant que, eux aussi, puissent s'adapter à notre musique, ce qui demandait une construction néanmoins la plus claire possible de nos improvisations. D'où l'importance, comme je l'ai dit précédemment, de savoir construire une improvisation libre. Nous avons donc travaillé en amont avec le chorégraphe pour décider des différentes ambiances et des différents caractères de la pièce. À partir de là, nous avons une idée de ce qui pourrait fonctionner en improvisation ou en répertoire en fonction aussi des idées chorégraphiques. Nous avons ensuite travaillé ces ambiances et ces caractères en quatuor avant de les mettre au point définitivement avec tous les danseurs.

Toujours en lien avec la danse hip-hop mais cette fois-ci en solo, j'ai été appelé à jouer en improvisation libre lors d'une épreuve de finale d'une « battle » internationale. Le but de l'organisateur étant de pousser les danseurs vers une expression artistique et non pas seulement vers de la performance. J'ai été très agréablement surpris par les échanges qui ont pu avoir lieu entre les danseurs et moi-même. Le fait que je me rende disponible avec « ma musique » par le biais de l'improvisation

et qu'eux-mêmes soient à la fois dans une écoute artistique (peu habituelle dans leur milieu d'après leurs dires) et aussi dans l'interprétation de ce que leur inspirait la musique a permis une réalisation très inédite et très touchante.

Enfin, la dernière expérience professionnelle qui m'a permis de pratiquer l'improvisation est un spectacle reliant également la danse hip-hop et la musique « classique » et plus précisément les *Suites pour violoncelle* de Bach. Il y a donc sur scène un danseur et un violoncelliste. Une introduction musicale improvisée débute la représentation avant même que le danseur n'entre sur scène. Elle a pour but de créer une atmosphère propre au spectacle. Cette improvisation est construite autour de la dominante de Sol Majeur afin de nous conduire progressivement vers le Prélude de la *Première suite* de Bach, elle-même composée en Sol Majeur. De mon point de vue, j'apprécie cette introduction improvisée car elle me permet de me mettre dans la peau du personnage que je dois jouer.

C'est donc au fil de ces différentes expériences étudiantes et professionnelles que mes réflexions sur le travail de l'improvisation et aussi de sa pratique sur scène ont suscité en moi l'envie de les prolonger dans le domaine de la pédagogie. En effet le travail sur le rythme intérieur, sur le chant intérieur, sur le développement de son imagination, sur le lâcher prise ainsi que sur l'écoute est tout aussi important pour improviser que pour interpréter une œuvre du répertoire. Par conséquent, le fait d'avoir la possibilité de travailler ces différents aspects tout en conservant un maximum de naturel et d'instinct chez l'apprenti musicien me semble être très important. C'est pourquoi l'improvisation libre devrait avoir, selon moi, une plus grande place non seulement lors de cours et de sessions spécifiques mais aussi dans les cours d'instrument.

## 2ème Partie : « Plaidoyer pour l'improvisation dans l'apprentissage instrumental », analyse d'après l'ouvrage de Volker BIESENBENDER

Afin de trouver réponse à mes questions et également afin de mieux comprendre les enjeux de l'intégration de l'improvisation dans les cours d'instrument, j'ai choisi d'analyser deux chapitres importants de *Plaidoyer pour l'improvisation dans l'apprentissage instrumental* de Volker BIESENBENDER.

*Plaidoyer pour l'improvisation dans l'apprentissage instrumental* est un livre écrit en 1992 par Volker BIESENBENDER, violoniste, improvisateur et pédagogue allemand. Ce dernier a choisi de retranscrire le contenu de ses différentes conférences afin de publier le fruit de ses réflexions. Il traite dans cet ouvrage des différences que l'on peut trouver entre les apprentissages occidentaux et extra-européens. Selon lui, les musiciens « classiques » ont un processus d'apprentissage qui est inversé, comparé à celui du reste du monde. Ils mettent en avant la rationalisation et l'efficacité au détriment du naturel et de l'expression. Cette fiche de lecture aura comme objectif de mettre en évidence le cheminement de la réflexion de l'auteur ainsi que son argumentation et ce pour les deux premiers chapitres.

### 1. Constat général de l'auteur sur l'enseignement de la musical classique

Le point de départ de la réflexion de Volker BIESENBENDER est né de ses différents voyages à travers le monde. Par exemple, c'est en observant les Vénézuéliens dans des activités ordinaires du quotidien, et surtout en remarquant la simplicité et le naturel de leurs gestes, que l'auteur s'est demandé si nous ne pouvions pas trouver la même relation avec notre instrument. De même parle-t-il d'une « combinaison apparemment naturelle de rigueur musicale et d'expression saisissante » en ce qui concerne les musiques d'Afrique, d'Inde et d'Indonésie. C'est également en voyant un musicien indien jouer du violon que Volker BIESENBENDER se pose beaucoup de questions concernant l'apprentissage de la musique classique en Europe. En effet, cet artiste indien était aussi bien capable de jouer de la musique traditionnelle que des pièces d'une grande virtuosité - comme un Caprice de Paganini par exemple - et cela avec une décontraction et un naturel déconcertants. Sa position de jeu

aurait été considérée comme un élément source de gros défauts dans l'apprentissage occidental et pourtant... Cela met donc en avant la question de l'ouverture du monde classique aux différentes musiques et cultures du monde. Peut-être les musiciens classiques ne vont-ils pas suffisamment puiser dans les méthodes de ces pays extra-européens ? L'auteur défend donc dans cet ouvrage l'idée qu'il puisse exister des méthodes d'apprentissage différentes de celles utilisées en Europe mais toutes aussi efficaces : « nos méthodes de formation classiques sont certes un moyen fort utile et efficace pour apprendre à bien jouer d'un instrument... mais elles ne sont qu'une possibilité parmi bien d'autres. ».

L'auteur cherche ensuite à comprendre pourquoi les musiciens classiques partent du principe que le cursus traditionnel est le seul moyen d'arriver à jouer d'un instrument « sérieusement ». Selon lui, les méthodes d'apprentissage sont à mettre en relation avec l'époque durant laquelle elles ont été conçues : « [...] nos indications de jeu et nos gestes traditionnels, nos écoles, nos recueils d'études et nos méthodes d'apprentissage sont des produits de leur époque, tributaires de la vision qui prévalait au temps de leur conception. ». La recherche d'un extrême contrôle du mouvement et d'une certaine intellectualisation très poussée viendrait donc du rationalisme et du Siècle des Lumières, période de laquelle datent notamment les différentes écoles de Léopold MOZART, de Francesco GEMINIANI, etc... C'est également au cours de cette période qu'a eu lieu la séparation de l'artistique et du manuel déjà prônée par DESCARTES mais aussi par KREUTZER : « avant de s'aventurer dans l'expression, ils doivent s'être consacrés entièrement à l'étude du mécanisme. ». Selon cette idée, cela reviendrait à dire que le but de l'apprentissage est d'acquérir un maximum de compétences afin de pouvoir y « piocher » si besoin ; on met ensuite ces outils au service de l'expression. Pour Volker BIESENBENDER, nous sommes encore aujourd'hui très imprégnés de cette méthode de rationalisation : « [...] à bien y regarder, notre méthode d'enseignement est encore une sorte de mode d'emploi détaillé d'un appareil mécanique particulièrement complexe, l'être humain ! ». Pour appuyer cette idée je pourrais citer différentes méthodes très souvent utilisées aujourd'hui et destinées à un aspect technique du jeu instrumental : Otakar SCEVCIK, Louis FEUILLARD ... Selon le pédagogue allemand, cette division technique/musique serait à l'origine du constat fait par Thomas BEECHAM (chef d'orchestre britannique de la première moitié du XXème siècle) qui trouve que les musiciens actuels ont une technique très aboutie mais également un jeu très ennuyeux. Il y aurait donc, d'après Volker BIESENBENDER, un décalage entre les méthodes pédagogiques utilisées actuellement et la période dans laquelle nous vivons et ce sans que nous en ayons conscience : « Si nous voulons aujourd'hui libérer la pédagogie instrumentale de ses résidus historiquement conditionnés, le meilleur service que nous puissions nous rendre est de prendre conscience du caractère conditionné de nos propres habitudes mentales. » Pour renforcer son idée qu'il existe un lien entre l'époque et la pédagogie, l'auteur met en relation le constat que fait Thomas BEECHAM avec la société actuelle. Pour lui, le manque de personnalité musicale des artistes, le nivellement des nuances viendraient de

notre quotidien de plus en plus standardisé lui aussi. Il est vrai que, de nos jours, le contexte de globalisation atténue les différences non seulement entre les populations mais aussi entre chaque individu au sein d'une même population. Il y a une sorte de « formatage » fait notamment à l'aide de la publicité par exemple qui a pour but de susciter chez nous la même envie dans un but commercial. D'après l'auteur, ce formatage se retrouve également dans le domaine de la musique classique. La réponse à cette problématique serait peut-être d'utiliser les méthodes traditionnelles mais en y apportant des touches plus modernes en fonction de l'évolution sociétale : « On s'efforce actuellement de trouver des solutions alternatives combinant judicieusement pensée moderne et savoirs traditionnels. La pédagogie instrumentale peut-elle en faire autant ? ».

## 2. Réflexions sur les conceptions, occidentale et extra-européenne, de la musique

Les paragraphes qui suivent vont traiter des différences que Volker BIESENBENDER a pu remarquer entre le jeu des musiciens extra-européens et celui des musiciens classiques. Tout d'abord voici ce que dit l'auteur après ces diverses observations dans les pays extra-européens : « [...] la plupart de ces musiciens sont comme portés par une énergie qui fait que tous leurs gestes apparaissent d'une nécessité et d'une justesse absolue. Musicien, instrument et musique font l'effet d'un tout indissociable[...] ». Ce qui se dégagerait donc du jeu de ces musiciens serait une unité entre tous les éléments nécessaires à l'expression musicale. L'essence de cette unité viendrait d'une énergie musicale. Nous pouvons mettre cela en opposition avec la conception mécaniste du monde dont parle l'auteur et qui se trouve être à la base de l'apprentissage occidental : « diviser pour régner ». Alors que le « jeu classique » est basé sur la recherche d'un contrôle conscient et absolu (qui met l'accent en premier lieu sur la posture, les mouvements et sur des éléments techniques particuliers), celui de ces musiciens du monde sera centré sur la recherche d'un naturel et d'une énergie musicale propre à chaque musicien et donc sur l'écoute de son corps par introspection. Pour l'auteur, l'être humain possède une « sagesse innée » au même titre que la nature. Il faudrait donc, selon lui, apprendre à « laisser faire » en quelque sorte. Dans ce cas, le développement des perceptions sensibles (ouïe et toucher notamment) est primordial. Pouvoir sentir avec précision les différents éléments du jeu afin d'être réceptif à la moindre tension pour la corriger est essentiel. Cela permet par la suite de pouvoir faire confiance aux capacités physiques et intellectuelles de l'être humain : « Ainsi l'instrumentiste pourra lui aussi cultiver une sorte de respect et de confiance dans les capacités d'autorégulation de l'organisme, afin d'être capable de suivre habilement et avec toute sa sensibilité les tendances naturelles de celui-ci, même dans l'exécution des gestes les plus complexes. »

Sa rencontre avec Papa Oyeah MAKENZIE aura mis le doigt sur la place de l'écoute (ou oreille) dans l'apprentissage occidental. Voici ce que lui a dit ce musicien africain après un concert : « Ce n'était pas de la musique, mais une photographie de musique ! [...] Je crois qu'en Europe vous apprenez la musique à l'envers : des doigts vers les oreilles, au lieu du contraire. » L'auteur explique qu'en mettant l'ouïe comme « auxiliaire » de la vue et du toucher, il y a inversion du « processus naturel d'acquisition ». L'unité entre instrument et musicien est brisée. Cela a pour conséquence de complexifier l'apprentissage en mettant des barrières qui nuisent à l'expression de la spontanéité de l'enfant et du musicien. En effet, en se focalisant sur un geste et non pas sur ce qu'il veut entendre, le musicien crée des tensions qui seront également sources de nouvelles tensions. Lorsqu'il y a tension, l'artiste n'est pas libre d'exprimer toute sa sensibilité. Il cherche donc tout d'abord à éliminer ces tensions puis, une fois cela réussi, il y ajoutera toute son expression musicale. Comme précisé plus haut, cette façon de concevoir la musique n'est pas satisfaisante selon l'auteur. Pour lui, il faut donc se consacrer à la volonté d'expression tout en éduquant le corps à dissiper les tensions présentes. Et cette volonté d'expression n'est possible qu'en plaçant l'ouïe au centre du processus musical. Voici le questionnement que cette réflexion a suscité chez lui : « Cette expérience d'unité de mon ami africain, sa relation parfaitement authentique à l'instrument, sa confiance évidente dans la capacité de la musique elle-même à le guider, ne pourraient-elles pas devenir un but d'apprentissage : se laisser conduire en connaissance de cause par le son et par l'instrument lui-même ? Ne pourrions-nous pas réaliser, consciemment et en toute lucidité, ce que ces musiciens semblent accomplir d'instinct, comme une chose allant de soi ? ».

Ces différences mettent donc en valeur deux conceptions différentes de la musique. D'un côté celle des musiciens extra-européens qui considèrent la musique comme une énergie vivante. Selon eux rien n'est figé, la musique est en mouvement, le musicien est en mouvement. Les automatismes dus à la répétition quasi quotidienne des gestes ne transparaissent pas au moment de l'interprétation. Le corps du musicien tout entier - ainsi que son l'esprit - sont alertés afin de pouvoir répondre à tout moment à des éléments imprévus. Le support (la partition par exemple), lorsqu'il existe, n'est qu'un repère pour aider le musicien à trouver l'énergie correspondant à son interprétation de l'œuvre. Dans ce cas, le musicien est transformé par la musique c'est à dire qu'il suit l'énergie musicale sans vouloir contrôler ni « dompter » les difficultés. Il est comme l'écoute d'une énergie qui lui soufflerait la suite de la musique. De l'autre côté, puisque Volker BIESENBENER met quelque peu en opposition ces deux conceptions, se trouve la pensée occidentale qui considère la musique comme un « objet fini » auquel le musicien doit se confronter. Contrairement à la première conception, celle-ci se concentrera sur les sons « finis ». Chaque note d'une partition sera considérée comme un son qu'il va falloir relier aux autres sans avoir comme priorité l'énergie globale de la phrase musicale. Cette conception entraîne la division de tout le processus musical mais aussi gestuel du musicien. D'après l'auteur,

l'apprentissage de la musique dépend donc du choix que l'on fait parmi ces deux conceptions. Cela revient à dire, pour lui, qu'on ne pourrait pas prendre des éléments de l'une et de l'autre conception pour faire une sorte de mélange ne gardant que les atouts de ces différentes pensées. Evidemment Volker BIESENBENDER a un parti pris dans sa réflexion. Il défend la conception extra-européenne de la musique en montrant les limites de la conception occidentale : « Or, en transmettant la musique exclusivement sous sa forme « finie », nous partons nécessairement du principe que jouer de la musique n'est guère plus que reproduire aussi fidèlement que possible un objet définitivement achevé, donc un processus de copie plus ou moins mécanique. »

Après ces différentes remarques, voici les points que l'auteur aimerait mettre en avant dans la pédagogie instrumentale et musicale occidentale :

- la pédagogie doit avoir pour but d'apprendre à ressentir les bons gestes qui permettent le bon fonctionnement de l'instrument. Il pense que nous sommes tous dotés d'une intelligence corporelle qui permet de s'adapter à toute situation. Il faut donc apprendre à être à l'écoute de cette intelligence naturelle.
- partant du principe que la nature est faite pour fonctionner avec un minimum d'effort, l'auteur pense qu'il en est de même pour l'instrumentiste. Il considère l'effort comme une tension néfaste à la pratique de l'instrument.
- pour lui, le contrôle entraîne une paralysie totale car il serait source de tension du fait de la concentration sur un processus nécessaire à ce contrôle. Cela a pour conséquence de mettre de côté l'ensemble au profit du particulier.
- la relation entre mouvement et perception (sensations). D'après l'auteur, la perception conditionne le mouvement. Une perception peu précise entraînera des mouvements parasites. C'est pourquoi, apprendre à jouer d'un instrument, c'est d'abord « éveiller » les sens. « Le mouvement est un jeu d'équilibre : on tourne constamment autour d'un centre. » « Les exercices de violon devraient donc également toujours accroître la sensation de mouvement centré et de fluctuation de l'équilibre autour de ce centre. » La liberté du mouvement.
- en s'appuyant sur des recherches scientifiques, l'auteur explique que la pensée joue un grand rôle dans la recherche d'un jeu sans tension. Le fait de prendre conscience d'une tension peut la dissiper par exemple. Le pédagogue devra donc prendre en compte cette intériorité (« disposition intérieure ») afin de corriger un problème.
- pour lui, le travail sur une œuvre doit partir de la sensibilité propre de l'élève. Les outils que sont l'analyse, l'histoire... ne doivent contribuer qu'à la clarification : ce n'est pas une fin en

soi.

- le travail doit consister à développer la présence , la prise de conscience. La répétition d'un exercice n'est pas appropriée. « S'exercer signifie interroger la nature par l'expérimentation et réagir de façon adéquate à sa réponse. » Importance des exercices de gymnastique motrice qui aident à mieux appréhender le travail de l'instrumentiste.

Partant du constat que 80% des jeunes qui apprennent à jouer d'un instrument n'y retouchent plus après, l'auteur pense qu'une remise en question est nécessaire. Pour lui, l'ouverture vers des savoir-faire étrangers est une solution. Il défend donc l'idée qu'il n'y a pas qu'une seule méthode d'apprentissage et que, bien que la méthode occidentale ne soit pas à délaissier entièrement, aller puiser ailleurs des méthodes qui permettent de développer d'autres aptitudes que celles dont nous avons l'habitude serait bénéfique. Enfin, le lien avec l'improvisation (mot présent dans le titre du livre) n'est fait qu'à la fin du second chapitre mais prend tout son sens grâce aux remarques et réflexions passées. Pour Volker BIESENBENDER, le constat des différents manques cités plus haut a pour origine l'absence de pratique et de compréhension de l'improvisation comme élément fondamental de l'apprentissage en général et de la musique en particulier. Selon lui, l'improvisation serait « une attitude humaine qui s'étend à tous les domaines de la vie et ne trouve dans la musique qu'une expression appropriée. ». Il y aurait donc quelque chose de presque culturel dans cette conception de l'improvisation. C'est pour cela qu'afin de changer la conception occidentale de la musique qui, selon lui, n'apporte pas ce que la musique devrait apporter, nous devrions faire de l'improvisation le socle de l'apprentissage instrumental et non pas l'intégrer seulement comme une nouvelle discipline.

Cette analyse aura été très éclairante pour moi dans mes recherches sur l'importance de l'improvisation comme outil pédagogique. En effet, grâce à ce livre, j'ai pu m'intéresser à d'autres conceptions de la musique et de son apprentissage. Je ne suis bien sûr pas un spécialiste des musiques extra-européennes mais il me semble que le dénominateur commun à beaucoup d'entre elles est l'improvisation ou tout du moins l'oralité de la transmission. Tous les musiciens spécialistes de ces musiques que j'ai pu rencontrer sont improvisateurs et leur rapport à la musique ainsi qu'à leur instrument est d'un naturel déconcertant. Le rapport à l'écrit qui nous obsède tant dans notre conception occidentale peut entraîner de nombreux blocages. Je pense que l'improvisation est une « porte d'entrée » (peut-être pas la seule d'ailleurs) vers un retour à ce que l'auteur appelle « l'énergie vivante ». L'intégrer régulièrement dans les cours serait un bon moyen de remettre en ordre les priorités. À mon sens, les priorités essentielles sont l'expression musicale, la recherche du naturel et l'épanouissement du musicien.

## 3ème Partie : La place de l'improvisation dans différentes disciplines artistiques, entretiens avec divers artistes

Jusqu'à présent, j'ai abordé essentiellement l'improvisation en musique. Or pour avoir le regard le plus juste, le plus complet possible et pour ouvrir la voie à d'éventuels projets artistiques et pédagogiques faisant le lien entre plusieurs disciplines artistiques, il me semble judicieux et important de m'intéresser également à l'improvisation dans d'autres formes. C'est pourquoi j'ai choisi de questionner<sup>3</sup> - toujours au sujet de l'improvisation – non seulement un musicien mais également une danseuse ainsi qu'une comédienne au sujet de leur propre pratique de l'improvisation.

### 1. Danse et improvisation

Mon premier entretien va donc traiter de l'improvisation en Danse. Loréna SAJOURS, danseuse contemporaine au sein de diverses compagnies, m'a tout d'abord expliqué l'organisation la plus commune des cursus de danse dans ses différentes esthétiques au sein des conservatoires. Durant ce descriptif, elle a mis en évidence la place de l'improvisation à l'intérieur des cursus. J'ai donc appris qu'en premier lieu, lors des cours d'éveil (5 ans) et d'initiation (6/7 ans), l'apprentissage passe nécessairement par l'improvisation : par exemple, dans le travail du pas chassé, l'enfant sera libre de l'interpréter à sa manière (liberté du déplacement dans la salle, liberté de mouvement...). Pour Loréna SAJOURS, l'improvisation permet aussi au jeune élève, à ce moment précis de son apprentissage, de prendre sa place au sein d'un groupe (moins de peur du regard des autres puisque chacun fait à sa manière). Elle m'a également expliqué que, du point de vue du pédagogue, cela signifie que ce dernier doit donner des consignes suffisamment larges et sans grande précision pour ne pas trop influencer l'enfant. Selon elle, la simple reproduction d'un modèle (exemple rigide montré par un professeur) pourrait avoir comme conséquence de bloquer certains élèves et aussi de les empêcher de s'exprimer avec leur imaginaire d'enfant (c'est-à-dire naturel). Pour Loréna SAJOURS, l'important est de faire prendre conscience à l'enfant que l'on a tous les capacités de danser. Pour moi, l'improvisation serait, dans ce cas, un moyen d'appropriation du mouvement sans appréhension d'une reproduction exacte d'un modèle donné qui pourrait être la cause de tensions inappropriées.

---

<sup>3</sup> Les questions posées à ces trois artistes sont notées en annexe

En danse, le passage par la pratique est essentiel pour donner confiance à l'élève en ses propres capacités. Ce n'est que par la suite que la conscientisation des mouvements apportée par les « cours techniques » permettra de perfectionner la danse tout en se basant sur un acquis expérimenté. Pour ma part, et afin de mettre en parallèle l'apprentissage musical, je pense en effet qu'il est extrêmement important de ne pas trop « assommer » les élèves de consignes théoriques avant la pratique d'un exercice ou d'un morceau en musique. Cela pourrait créer un blocage dû à une volonté de « trop bien faire ». Le passage par l'improvisation guidée, comme expliquée par Loréna Sajous, pourrait permettre à l'élève d'expérimenter un aspect technique tout en conservant un naturel indispensable à la pratique d'un instrument.

A partir du premier cycle, l'apprentissage du danseur est général. C'est-à-dire que l'élève travaillera aussi bien la danse classique que la danse contemporaine. Il est intéressant de noter que, à ce moment-là, l'improvisation n'est présente que dans les cours techniques de danse contemporaine. Par exemple, à la fin d'un exercice sur le travail du dos, il est demandé aux élèves une courte improvisation sur la thématique du dos avant de passer au travail suivant. En fin de premier cycle ou en début de deuxième cycle, l'élève devra se spécialiser dans l'une des deux disciplines. L'improvisation disparaît alors totalement pour ceux qui font le choix de la danse classique. Quant à ceux qui auront choisi de poursuivre leur apprentissage en danse contemporaine, ils verront apparaître des ateliers spécifiques à la composition ainsi qu'à l'improvisation. Pour Loréna SAJOUS, cette différence viendrait du fait que la danse contemporaine est associée à un processus de création dans lequel l'improvisation est soit une étape soit parfois une finalité. Quant à la danse classique, elle est associée au travail du répertoire, ce qui rend la pratique de l'improvisation moins évidente à première vue. Je pense qu'il est donc intéressant de constater que, en danse, l'improvisation comme « outil pédagogique » est à la base de l'apprentissage. En revanche, selon la spécialisation choisie dans la suite du cursus, l'improvisation peut disparaître totalement de la vie du danseur s'il choisit la danse classique. Il y aurait donc un lien entre l'improvisation comme « moyen d'expression » et l'improvisation comme « outil pédagogique » à partir de la spécialisation. C'est-à-dire que, si l'improvisation est utilisée comme « moyen d'expression », il y aura improvisation « comme outil pédagogique » dans l'apprentissage (danse contemporaine). En revanche, si le/la futur(e) danseur/euse n'est pas appelé(e) à improviser plus tard, alors l'improvisation « comme outil pédagogique » disparaît (danse classique). Selon Loréna SAJOUS qui a pratiqué les deux spécialités dans son apprentissage, l'improvisation pourrait pourtant trouver sa place en danse classique car elle apporterait un certain lâcher-prise qui irait dans le sens de la recherche d'un naturel demandé dans cette discipline. Je pense qu'il existe de fortes similitudes entre l'apprentissage de la danse classique et celui de la musique classique. En effet, la volonté de respecter une chorégraphie très codifiée pour la danse ou la volonté de respecter avec une extrême précision une partition pour la musique peut

entraîner chez l'apprenti des blocages ou des tensions néfastes à l'expression artistique et potentiellement mauvaises pour le corps. Utiliser l'improvisation dans les cours d'instrument permettrait selon moi d'apporter un équilibre entre la liberté et la contrainte, toutes deux nécessaires pour une bonne évolution de l'élève et pour son propre épanouissement.

Au cours de cet entretien, Loréna SAJOUS m'a fait part de ce que lui a apporté l'improvisation dans sa vie de danseuse. Tout d'abord, elle m'a confié que cela lui avait permis de trouver une certaine autonomie dans la recherche. C'est-à-dire que l'improvisation lui a donné la possibilité, dans un premier temps, d'expérimenter une difficulté tout en gardant une certaine liberté d'exécution. S'en suit une étape de conscientisation d'éléments qui l'aura aidée à passer outre cette difficulté. Elle m'a fait part d'une situation intéressante vécue lors d'une séance de travail : « Un jour, je me surprends à faire un « tour plané » (mouvement de danse particulier) dans une improvisation et, à mon grand étonnement, il se passe de façon très naturelle. Suite à cette réussite inattendue, je m'arrête soudainement, prise d'une certaine incompréhension. Cela m'a fait prendre conscience que j'étais « capable de tout ». Après cet événement, une question s'est posée à moi : pourquoi, lorsque je veux effectuer un mouvement, le résultat n'est-il pas aussi convaincant que lorsque j'improvise autour de ce même mouvement ? ». Dans ce cas, je pense personnellement que la difficulté rencontrée ne vient pas du mouvement à exécuter mais bien de l'appréhension de ce même mouvement. Il s'agit, à mon sens, de la même problématique chez le musicien. La difficulté n'est pas de réussir un geste mais de le réussir au bon moment et avec fluidité pour qu'il s'inscrive et contribue à la dynamique de la phrase musicale. Lorsqu'il y a improvisation, le rapport au présent est si fort que nous sommes purement dans du ressenti, dans une part d'instinct telle que chaque geste devient juste et donc la réussite plus fréquente. Pour Loréna SAJOUS, en danse contemporaine, cette « notion » de ressenti ne peut être approchée que par l'improvisation : « En cours d'année nous ne travaillons pas d'œuvre particulière. Nous n'avons que des cours techniques durant lesquels nous travaillons essentiellement des exercices. Nous avons donc d'autant plus besoin de l'improvisation pour nous connecter à nos sensations et à nos émotions. » L'improvisation a également apporté à Loréna SAJOUS une perspective de création. En effet, comme dit précédemment, création et improvisation sont étroitement liées, l'improvisation étant une base du processus de création : « Lorsque je dois créer une chorégraphie, je passe par l'improvisation ». Enfin, l'improvisation en groupe lui a permis de s'ouvrir aux autres danseurs grâce à une plus grande écoute de ses partenaires. Cet aspect est très important car, que ce soit dans les cours techniques ou lors de chorégraphies de groupe écrites, l'approche est plus individualiste car centrée sur les mouvements à exécuter. Dans l'improvisation, la circulation des énergies (également nécessaire dans une chorégraphie écrite) se fait naturellement.

Il est donc intéressant de constater que dans la discipline de la danse, l'improvisation est un passage obligé pour le jeune débutant. Ce qui lui est demandé, dès l'éveil et même si ce n'est pas de

l'improvisation pure, a un lien évident avec l'improvisation. Même les danseurs qui, dans la suite de leur parcours, ne pratiqueront plus l'improvisation, auront donc eu recours à celle-ci dans leur apprentissage. Dans mon parcours de violoncelliste, le premier contact avec l'improvisation a eu lieu lors des études supérieures. Pourquoi si tard ? Ne serions-nous pas, nous non plus, à la recherche d'un naturel et d'une liberté d'expression ? Voilà une question à laquelle ces différents entretiens m'aideront, je l'espère, à trouver des pistes pour d'éventuelles réponses.

## 2. Théâtre et improvisation

Le deuxième entretien que j'ai pu mener concernera le Théâtre. Natassia CABRIE-KOLSKI, comédienne en cours de formation professionnelle, a accepté de mêler ses réflexions aux miennes sur le thème de l'improvisation dans la vie du comédien. Avant d'entrer dans le détail, il est nécessaire de bien saisir l'importance de la différence entre l'improvisation comme outil pédagogique et la discipline improvisation en théâtre. Cette différence est bien présente en danse ou en musique également. Mais Natassia CABRIE-KOLSKI a souligné que, dans l'art du théâtre, l'improvisation en tant que discipline demande une spécialisation importante dans ce domaine avant de pouvoir la mettre en pratique sur scène. C'est en cela qu'il y aurait une légère différence avec la musique car, pour moi, même si l'improvisation (libre) se travaille bien évidemment, elle est relativement accessible même avec peu d'expérience.

Concernant le cursus du comédien, j'ai donc appris que l'âge minimum requis pour entrer dans un conservatoire est d'environ 15 ans contre 5 ans pour la danse et 7 ans pour la musique. Cela montre qu'une plus grande maturité est demandée aux apprentis comédiens. Avant cet âge-là, il est tout de même possible de commencer l'apprentissage au sein d'associations dans lesquelles des ateliers à base d'improvisation sont mis en place pour développer la spontanéité et l'imagination des jeunes élèves.

D'après Natassia CABRIE-KOLSKI, l'improvisation est à la base de l'apprentissage du comédien. Plusieurs raisons à cela d'après elle : premièrement, « l'improvisation donnerait au comédien une certaine confiance en sa propre présence en tant que personne et être pensant à part entière. » Cela reviendrait à dire que le travail de l'improvisation permettrait d'éviter au comédien de se cacher derrière un texte et de penser que le texte se suffirait à lui seul. La question de la « confiance en sa propre présence » évoquée par Natassia CABRIE-KOLSKI est, pour moi, un élément central de l'apprentissage artistique. Selon elle, l'improvisation permettrait justement de développer cette

confiance en soi<sup>4</sup>. Je suis également entièrement convaincu des bienfaits de l'improvisation dans ce domaine. Comme a pu nous le dire Loréna SAJOUS auparavant, lorsque nous improvisons, nous sommes davantage dans le domaine du ressenti car nous n'avons ni consigne ni modèle. Cela nous permet, je pense, de nous transformer en une sorte de canal qui serait traversé par le flux artistique (qu'il soit théâtral, chorégraphique ou bien musical). Dans ce cas, tout geste ou toute intention devient légitime et juste. Cela favorise, à mon avis, la réussite de difficultés parfois insurmontables a priori. Nous pouvons alors prendre conscience de nos propres capacités et augmenter ainsi notre confiance en nous-mêmes. Deuxièmement, pour Natassia CABRIE-KOLSKI, l'improvisation aurait un certain « pouvoir de réinitialisation ». Elle m'a confié avoir été marquée par un professeur lui ayant dit que l'enseignant (en théâtre) devait souvent « apprendre à désapprendre » à ses élèves. Pour elle, l'improvisation serait susceptible d'aller dans ce sens car elle permettrait de se détacher de l'influence parfois sclérosante du style d'un auteur (même si, bien évidemment, une improvisation est le fruit du mélange entre l'inspiration personnelle et les influences de sources déjà existantes). On essaierait donc de sortir des langages déjà existants afin de se forger et de s'approprier son expression personnelle. Cela permettrait ensuite de revenir au répertoire avec un regard neuf offrant une plus grande liberté d'interprétation et rendant celle-ci plus convaincante car plus ressentie. Enfin, pour Natassia CABRIE-KOLSKI, il y a toujours une part d'imprévisibilité lors d'une prestation. En effet, même si le texte est un élément qui doit rester authentique, toute la partie mise en scène est souvent plus libre. Le comédien doit donc montrer une certaine adaptabilité. Pour elle, le travail de l'improvisation aide le comédien à gérer tous ces facteurs. Cette imprévisibilité doit d'ailleurs se faire sentir même au niveau du texte. C'est-à-dire que, bien que le comédien ait le devoir de respecter à la lettre le texte d'une pièce, il se doit néanmoins de le transmettre de telle sorte que le public ait l'impression que ce n'est pas préparé : « Nous essayons de garder le même état d'imprévisibilité que nous procure l'improvisation lorsque nous disons un texte. ». Je pense que, dans la vie quotidienne, l'improvisation est naturelle et fréquente. Lorsque, par exemple, nous discutons avec quelqu'un, nous ne récitons pas un texte appris. On pourrait donc dire que l'improvisation est vraiment présente au quotidien. Il s'agirait pour le comédien de s'approprier un texte de telle manière que ce naturel s'en dégage avec évidence.

En pratique, lors de l'apprentissage du comédien, l'improvisation est bien présente dès les tout débuts. Par exemple, dans l'expérience de Natassia CABRIE-KOLSKI, il lui a été demandé d'imaginer qu'elle était enfermée dans une salle et ce pendant une heure. Le travail autour de la figure du clown, basé sur l'improvisation, accompagne également le comédien durant son apprentissage. Il permet à chaque élève de lâcher prise en vue de retrouver une spontanéité nécessaire à la libre

---

<sup>4</sup> Confiance en soi et estime de soi sont des notions abordées en sciences de l'éducation

expression du clown présent en chacun de nous. La seule consigne est, dans ce cas-là, de se laisser envahir par son propre clown. Grâce à ce travail, le jeune comédien se « reconnecte » avec lui-même. Cela rejoindrait, pour moi, l'idée que l'improvisation serait un moyen de se réinitialiser et de s'éloigner de toute influence extérieure.

J'ai d'ailleurs appris, durant cet entretien, que Natassia CABRIE-KOLSKI avait également reçu un apprentissage musical en cursus CHAM du CE1 jusqu'à la 3<sup>ème</sup>. J'ai donc trouvé intéressant d'avoir un bref retour de sa part sur cette expérience. Au cours de cet échange, un point a particulièrement retenu mon attention : son appréhension du jeu en public. Elle m'a avoué avoir eu recours à différentes techniques comme l'hypnose pour apprendre à gérer son trac, très important à ce moment-là en musique. Or lors de son parcours de comédienne, elle n'a jamais eu à surmonter cette difficulté. Evidemment, et pour garder toute objectivité, il est important de dire que cela peut tout simplement venir d'une question d'affinité avec la discipline. Mais elle m'a cependant avoué que la rigidité de l'enseignement musical qu'elle avait reçu avait eu pour conséquence de la bloquer. Sans aller jusqu'à prétendre que l'improvisation serait « la » solution à ce problème, je pense néanmoins que, si elle était utilisée à bon escient par l'enseignant, elle permettrait d'éviter ce blocage. En effet, si l'on regarde son parcours musical et théâtral, nous pouvons remarquer que l'improvisation a été totalement absente dans l'un et quotidienne dans l'autre. Elle m'a même confié : « Lorsque j'ai commencé le théâtre sérieusement, cela m'a débloqué par rapport à mon apprentissage musical ».

### 3. Musique et improvisation

Enfin, en ce qui concerne mon dernier entretien, j'ai eu la chance de pouvoir m'entretenir avec Fabrice BIHAN, actuellement professeur de violoncelle au Conservatoire à Rayonnement Régional de Lyon, professeur de musique de chambre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon et anciennement membre du Quatuor Debussy.

Après avoir enseigné quelques temps avec une méthode que l'on pourrait qualifier de « traditionnelle », plusieurs éléments l'ont poussé à se diriger vers des solutions pédagogiques plus expérimentales. En effet, Fabrice BIHAN a constaté que, chez les enfants notamment, le rapport à l'écrit pouvait les bloquer et entraîner ainsi la perte d'un certain naturel. Il est vrai que respecter les rythmes, bien lire les notes, tout cela est la représentation d'un système très intellectuel. Fabrice BIHAN a donc choisi l'improvisation libre comme outil ayant pour but de conserver le naturel et de dissiper toute appréhension. Pour éviter un maximum de tensions physiques, il utilise également cet

outil pédagogique pour explorer le violoncelle. Il demande par exemple à ses élèves de rechercher différentes sonorités sur l'instrument. Ils vont donc jouer avec l'archet derrière le chevalet puis devant, d'abord proche de ce dernier puis plus proche de la touche. Et tout cela sous forme d'improvisation, ce qui offre au jeune élève la possibilité de se familiariser avec l'instrument. Petit à petit, Fabrice BIHAN recentre le jeu de l'enfant qui aura pu, grâce à ces expérimentations, prendre conscience des raisons pour lesquelles il y a certaines règles à respecter. Pour reprendre l'exemple précédent, en ayant recherché différentes sonorités, l'élève aura pu se rendre compte que jouer près du chevalet permet une nuance plus forte que près de la touche. Par conséquent, lorsqu'il verra une nuance « *forte* » sur une partition, il saura que faire pour la traduire sur son instrument. Je pense donc que l'improvisation s'avère vraiment être un moyen de donner du sens au savoir grâce à l'expérimentation.

Et l'improvisation a également été la réponse à une question très importante aux yeux de Fabrice BIHAN : « Comment faire pour qu'un enfant raconte tout de suite quelque chose en jouant ? ». Il est vrai que la lecture d'une partition, comme précisé plus haut, peut très souvent prendre la totalité de l'attention de l'élève. Il ne sera donc pas concentré sur ce qu'il raconte mais sur les notes qu'il doit jouer. Inversément, lorsqu'il improvise, il n'aura à se concentrer que sur son discours musical et non plus sur la partition. Je pense donc, comme Fabrice BIHAN, que l'improvisation permet de développer la musicalité du jeune musicien car il peut facilement laisser sa sensibilité et sa créativité s'exprimer. Pour les élèves avancés, il met en place un atelier à base d'improvisation ayant pour objectif de travailler le chant intérieur ainsi que la concentration. A tour de rôle, chaque élève rajoute une note à celles déjà jouées par les précédents. Cela les oblige à être très concentrés pour mémoriser la mélodie qui se dégage mais également à être moteur de la création de cette même mélodie.

Fabrice BIHAN utilise également l'improvisation pour travailler le rythme avec ses élèves. Il s'agit d'un élément central pour l'expression musicale et, selon lui, beaucoup d'élèves ne ressentent pas le rythme mais le subissent (l'élève bat parfois la pulsation avec le pied de façon irrégulière). Pour les petits, il les fera donc improviser sur une carrure : par exemple sur une mesure à quatre temps en essayant de ressentir les temps forts et donc le rapport à la gravité. Pour les plus grands, il leur donnera une grille harmonique, proche du morceau en cours de travail, sur laquelle ils devront également improviser. Le but étant de retrouver dans les morceaux les sensations perçues au moment de l'improvisation.

Enfin, l'improvisation dans le style d'un compositeur permet de prendre conscience des caractéristiques propres à chacun d'eux et de pouvoir mieux les interpréter par la suite. Il est vrai qu'improviser dans le style d'un compositeur demande au musicien de bien connaître le style d'écriture de ce dernier. Par exemple il est important de repérer comment il conduit ses harmonies, les différents phrasés qu'il utilise, etc... Evidemment ce travail n'est possible qu'à partir d'un niveau

déjà très élevé car il demande également des connaissances à la fois en histoire de la musique et en écriture ou en analyse musicale.

Ces trois entretiens auront donc été très enrichissants pour moi. J'ai pu me rendre compte que l'improvisation en danse contemporaine comme en théâtre est un outil pédagogique très présent dans l'apprentissage et bien souvent bénéfique pour l'élève. Mais elle peut aussi être une finalité dans la pratique artistique et se retrouve alors durant la vie professionnelle. Pourquoi n'est-ce pas la même chose pour la musique classique ? L'entretien avec Fabrice BIHAN est un exemple qui démontre bien que certains professeurs d'instrument, après de nombreux questionnements notamment au sujet du « naturel » et de la « spontanéité » sur l'instrument, en sont venus à utiliser l'improvisation comme outil pédagogique dès les premières années de l'apprentissage musical et instrumental. Improviser, c'est pouvoir se sentir libre et ressentir la nécessaire cohésion entre posture et geste musical, respiration et phrasé, afin qu'un discours naturel en découle. Il est très important de connaître cet état dans une improvisation avant de chercher à le retrouver dans une interprétation d'œuvres musicales, chorégraphiques ou bien théâtrales. Il est donc question d'une liberté non seulement artistique mais aussi physique et ce, en particulier, pour la danse et la musique. En effet, Loréna SAJOUS et Fabrice BIHAN ont tous les deux souligné les tensions physiques que pouvaient rencontrer les élèves. Ils pensent tous deux également que l'improvisation libre est un moyen d'éviter ces tensions. Ces entretiens auront conforté mon idée que l'improvisation ne doit pas forcément être vue uniquement comme une finalité en soi (c'est-à-dire un moyen d'expression) mais aussi comme un outil permettant de développer un naturel indispensable à l'expression de l'artiste (qu'il soit amateur ou à visée professionnelle).

## 4ème Partie : Expérimentations personnelles de l'improvisation comme outil pédagogique

### 1. Analyse d'une expérimentation avec des débutants

Mon expérience d'enseignant m'a amené pour l'instant à effectuer plusieurs remplacements de professeurs. J'ai donc souhaité, dans certains cours, expérimenter l'utilisation de l'improvisation en tant qu'outil pédagogique. Tout d'abord lors d'« Ateliers Découvertes » au CRR de Lyon. Dans cet établissement, les ateliers découvertes font partie du « cycle découverte » qui a pour but de donner aux enfants l'opportunité de s'essayer à plusieurs instruments et ainsi d'opter pour l'un d'entre eux par un processus de choix personnel. Il s'agissait donc d'élèves débutants n'ayant jamais joué de violoncelle. Dès le premier cours, j'ai eu recours à l'improvisation sous forme de « devinettes » afin de leur apprendre les quatre notes et cordes du violoncelle et également de leur faire travailler l'oreille. Voici comment cet exercice se déroulait : un élève proposait un court extrait en pizzicati et en corde à vide puis les autres, qui avaient écouté les yeux fermés, essayaient de reconnaître les notes du morceau. Au début la consigne était de ne jouer que quatre notes puis au fil des séances l'extrait devenait de plus en plus long pour aller jusqu'à huit notes environ. Bien qu'il s'agisse dans ce cas de très courtes improvisations, le but était d'aborder deux points précis (la connaissance des notes de l'instrument ainsi que l'apprentissage l'oreille) tout en invitant les élèves à s'exprimer musicalement. Cela a eu clairement pour effet d'éviter tout blocage lié à la lecture d'une partition notamment (bien qu'ils aient eu l'opportunité de la découvrir en parallèle durant ces cours) et donc de limiter les tensions musculaires. Par l'intermédiaire de l'improvisation, les élèves auront également pu expérimenter différentes sonorités (sul tasto, sul pont, glissade) ainsi que différents modes de jeux (pizzicato, arco). Cette recherche des différentes sonorités est très importante selon moi car elle permet à l'élève de s'aventurer dans des expérimentations peu communes. Cela pourra lui éviter la peur de l'inconnu et donc lui permettre de se sentir plus à l'aise lorsqu'il jouera de façon plus ordinaire. Dans ce sens, je rejoins donc Alain SAVOURET qui déclare ceci : « [...]s'aventurer dans les marges permet de mieux cerner le « milieu », et d'affiner le champ ordinaire de la technique instrumentale [...] <sup>5</sup> ». La difficulté dans l'exercice que j'ai proposé à mes élèves a été de les inviter à produire une musique cohérente à l'aide de leurs connaissances du moment en évitant de tomber dans de l'expérimentation dénuée de sens musical. Pour des enfants de cet âge-là (6,7,8 ans), la différence entre la liberté destinée à l'expression musicale et la liberté de faire « n'importe quoi » n'étant pas une évidence, j'ai donc pu prendre conscience de l'importance des consignes : surtout pour des élèves débutants, il est nécessaire

---

<sup>5</sup> Tiré de l'entretien avec Alain SAVOURET dans la revue *tracés* sur le site [www.journals.openedition.org](http://www.journals.openedition.org)

de trouver un équilibre entre le cadre donné par le professeur dans le travail de points précis (« obstination didactique »<sup>6</sup>) et la liberté donnée à l'élève de laisser son naturel et sa créativité s'exprimer (« tolérance pédagogique »<sup>7</sup>). Bien évidemment, je tiens à préciser que, de mon point de vue, ce travail autour de l'improvisation est complémentaire du travail sur partition et qu'en aucun cas il ne doit le remplacer. Le but étant de passer par l'improvisation libre pour installer un discours musical naturel.

## 2. Analyse d'une expérimentation avec un groupe d'élèves en cycle II

J'ai pu également insérer l'improvisation libre à mon enseignement dans un tout autre cas pédagogique : permettre le jeu collectif. J'ai donc eu l'occasion de faire jouer ensemble trois élèves de niveaux proches mais différents (Cycle II première à troisième année, entre 12 et 14 ans) lors de séances régulières mais pas hebdomadaires. Il s'agissait là d'un outil qui permettait de travailler des points particuliers pour chacun d'eux tout en favorisant le jeu d'ensemble. Ce groupe de trois élèves avait un rapport au rythme et à la pulsation assez approximatif. Je leur ai donc demandé de répéter en boucle une séquence rythmique qu'ils ont eux-mêmes improvisée avec une partie différente pour chacun d'entre eux. Une fois la carrure de deux fois deux mesures à quatre temps bien intégrée, ils improvisaient un chorus libre à tour de rôle pendant que les deux autres élèves continuaient de jouer la base rythmique. Au fil des séances, j'ai pu intégrer au chorus des consignes personnalisées en fonction des difficultés rencontrées par chacun d'eux dans leur évolution instrumentale. Par exemple, l'un était sujet à de fortes crispations lors de démanchés. Je lui ai donc demandé d'intégrer dans son chorus, quand il le souhaitait, de grands déplacements sans obligation d'effectuer un intervalle précis ni d'arriver sur une note en particulier. L'objectif était d'effacer toute appréhension de ces démanchés. Cela permettait aussi de rentrer dans un travail de sensation mais sans jamais déconnecter l'élève du discours musical. Un autre élève rencontrait des difficultés à enchaîner le jeu lié et le jeu détaché. La consigne pour lui était d'intégrer dans son solo la formule rythmique suivante : trois noires liées et quatre doubles croches détachées. Au début, il était concentré essentiellement sur le rythme à effectuer et cela captait toute son attention. Je lui ai donc demandé de commencer son chorus par celui-ci et, au fur et à mesure des répétitions, il devenait de plus en plus à l'aise. Ensuite, lors des séances suivantes, il était ainsi capable d'intégrer ce rythme dans son jeu quel que soit l'endroit de son solo. Enfin, le dernier élève était très timide et très réservé, ce qui le poussait à jouer du violoncelle

---

<sup>6</sup> Notion abordée en cours de Pédagogie Générale

<sup>7</sup> Ibid.

dans des nuances toujours piano. Je lui ai donc demandé d'orienter son improvisation autour des contrastes de nuances et d'expérimenter par lui-même les limites sonores de son instrument. C'est avec ce dernier élève d'ailleurs que j'ai rencontré le plus de résistance. Ce qui m'a paru cependant très logique dans la mesure où cet exercice le renvoyait directement à sa propre personnalité. Cela lui demandera donc beaucoup de temps avant de percevoir une évolution conséquente. Je n'ai malheureusement pas eu la chance de pouvoir suivre sa progression sur du plus long terme puisqu'il s'agissait seulement d'un remplacement.

Grâce à ces différentes expériences et expérimentations, j'ai pu me rendre compte de certains bienfaits du travail de l'improvisation mais aussi de certains pièges dans lesquels je devais éviter de tomber. Bien évidemment, s'agissant de remplacements, je n'ai pas pu tirer de bilan sur du long terme, ce que je souhaiterais bien sûr accomplir à l'avenir dans ma pratique d'enseignant. En effet, pour arriver aux objectifs fixés, le processus pouvait parfois demander un certain temps car, pour beaucoup d'entre eux, il s'agissait là d'un premier contact avec l'improvisation.

Je tiens enfin à préciser que, bien que la majorité des cours d'un professeur d'instrument soit généralement des cours individuels (ce qui sous-entend une plus grande facilité d'adaptation de l'enseignant à chaque élève), l'improvisation libre est également un excellent outil qui permet une pédagogie différenciée<sup>8</sup> dans le cadre d'un cours collectif même dans le cas où celui-ci est composé d'élèves de niveaux différents.

---

<sup>8</sup> Pédagogie différenciée est une notion abordée en cours de Pédagogie Générale

## Conclusion

L'épanouissement de l'élève, le plaisir qu'il éprouve à jouer de la musique et la recherche de son autonomie, voilà pour moi trois points essentiels de l'apprentissage musical. Aujourd'hui encore la musique classique est souvent enseignée chez nous de manière très formalisée et cela au détriment de la créativité et du naturel de l'élève. Mais l'expression artistique n'est-elle pas un alliage composé de savoirs et de créativité ? Selon moi, et d'après les différentes sources que j'ai pu trouver au cours de mes recherches, il est difficile voire impossible de ne développer qu'un seul de ces éléments pour arriver à atteindre ces trois objectifs.

L'improvisation libre est un moyen de créer un lien entre les savoirs acquis et la créativité tout en conservant au maximum la part de naturel et d'instinct présent en chaque élève. Elle peut donc se muer en un outil pédagogique précieux pour travailler des points précis tels que le rythme, le chant intérieur, l'harmonie, la justesse et de façon plus globale l'oreille. Cette dernière, bien qu'a priori évidente dans la pratique musicale, est parfois reléguée au second plan derrière la recherche d'une éventuelle virtuosité instrumentale. L'improvisation nécessite un recentrage de l'oreille (écoute intérieure et extérieure) et entraîne donc son développement. Pour cela il est important d'utiliser l'« outil improvisation » dès les premières années de l'apprentissage du musicien. Plus tôt l'apprenti musicien improvisera, plus tôt il trouvera la liberté qui lui permettra non seulement d'improviser mais également d'interpréter le répertoire avec davantage d'aisance, de fluidité et de satisfaction. Évidemment, le but n'est pas d'établir une pédagogie uniquement basée sur la liberté de l'élève mais de trouver un juste équilibre entre liberté et contrainte.

Regarder ce qui se fait dans d'autres régions du monde apporte une ouverture et donc un regard différent sur notre conception de la musique et de son apprentissage. Dans de nombreux pays extra-européens, l'improvisation fait partie du quotidien du musicien. Il suffit de les regarder et de les écouter pour s'apercevoir que leur technicité et leur musicalité sont d'un naturel déconcertant. Bien que l'improvisation ne soit pas la seule raison à cela, je pense qu'elle y contribue grandement et que les pays occidentaux peuvent s'en inspirer.

Si l'on observe également ce qui se fait dans d'autres disciplines artistiques telle la danse ou le théâtre, nous pouvons constater que l'improvisation est présente depuis le tout début de la formation. Pourquoi n'en serait-il pas ainsi pour l'apprentissage de la musique ?

# Bibliographie

## Ouvrages :

- BIESENBENDER Volker, *Plaidoyer pour l'improvisation dans l'apprentissage instrumental*, Paris, Ed. Van De Velde, 2001
- LEVAILLANT Denis, *L'improvisation musicale*, Paris, Ed. Acte Sud, 1996

## Articles :

- LACAS Pierre-Paul/BOESWILLWALD/FERON Alain, *Improvisation musicale*, article, [www.universalis.fr](http://www.universalis.fr)
- Entretien avec Alain SAVOURET, *tracés Revue de Sciences humaines*, 2010

## Mémoires :

- JACQUET Stephane, *L'improvisation au cœur de l'apprentissage de la musique*, CEFEDM Rhône-Alpes, 2007
- ZULKE Marion, *L'improvisation libre, un outil pour l'enseignant*, CEFEDM Rhône-Alpes, 2008

## Sites :

- [www.meandresmusicaux.fr](http://www.meandresmusicaux.fr)
- [www.pedagore.ch](http://www.pedagore.ch)

## Vidéo :

Improvisation et enseignement de la musique classique, débat avec Ibrahim Maalouf à Musicora 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=r1cE1MkSLDw>

# Annexe

## 1. Loréna SAJOUS, danseuse contemporaine :

- A quel âge l'improvisation apparaît dans la vie artistique du danseur ? Pourquoi ?  
Votre opinion sur cela.

- Que vous a apporté l'improvisation ?
- Peut-on, selon vous, avoir recours à l'improvisation comme outil pédagogique et non pas seulement comme moyen d'expression ?

## 2. Natassia CABRIE-KOLSKI, comédienne :

- L'improvisation, est-ce un passage obligé pour le comédien ? Pourquoi ?  
- Serait-il bénéfique pour les élèves de les faire improviser dès leur plus jeune âge ?  
Y aurait-il des conditions ?

- Peut-on, selon vous, avoir recours à l'improvisation comme outil pédagogique et non pas seulement comme moyen d'expression ?

## 3. Fabrice BIHAN, violoncelliste :

- Peut-on, selon vous, avoir recours à l'improvisation comme outil pédagogique et non pas seulement comme moyen d'expression ?

- L'apprentissage de l'improvisation et l'improvisation comme apprentissage, est-ce incompatible ? Peut-on improviser sans avoir appris à improviser ?

- Serait-il bénéfique pour les élèves de les faire improviser dès leur plus jeune âge ?  
Y aurait-il des conditions ?