

Barbara, MARTINEZ-LONDONO

Comment se servir de l'improvisation
comme outil pédagogique dans le
développement du musicien en général,
et du guitariste en particulier?

ESM Bourgogne Franche-Comté 2020

Barbara, MARTINEZ-LONDONO

Comment se servir de l'improvisation
comme outil pédagogique dans le
développement du musicien en général, et
du guitariste en particulier?

Directeur de mémoire : Jean Tabouret

ESM Bourgogne Franche-Comté 2021

INTRODUCTION	7
I - Concept et contexte	8
1) Définition de l'improvisation	8
A. Improvisation musicale	8
B. Musiques improvisées	10
2) Constat de l'enseignement de l'improvisation dans le paysage français	11
A. Un manque fréquent de soutien des structures	11
B. Une appréhension de la part d'enseignants	12
C. Une entrée progressive dans les établissements	13
II - Expériences marquantes	15
1) Récits d'expérience	15
A. Improvisation et transversalité	15
B. Cours spécialisés d'improvisation à la guitare	17
2) Expérimentations	19
A. Insertion pratique de musique improvisée en cours d'ensemble	19
B. L'improvisation dans les premiers cours chez l'élève débutant	23
III - Perspectives pédagogiques	28
1) L'élève amateur	28
A. Qui est l'élève amateur, quelle place faut-il lui donner ?	28
B. Des principes pédagogiques de Célestin Freinet et l'improvisation	30
C. S'adapter pour être au plus proche de l'élève	31

2) Apports pédagogiques	33
A. Le savoir être	33
B. Le savoir entendre	35
C. Le savoir faire	38
3) D'autres perspectives	41
A. Pédagogie du projet	41
B. Les cours spécialisés d'improvisation	42
CONCLUSION	43
BIBLIOGRAPHIE	44

INTRODUCTION

N'ayant été confrontée à la pratique de l'improvisation que très tard, sa découverte m'a fait réaliser que c'est un élément qui a réellement manqué à ma formation initiale, et m'a motivée à écrire ce mémoire. C'est pourquoi je me suis questionnée sur la façon de mieux intégrer l'improvisation musicale dès les premières années de pratique instrumentale. Curieuse de comprendre pourquoi la pratique de l'improvisation même tardive, dans ma formation, avait eu un impact si grand dans mon jeu, je me suis aussi questionné sur les apports pédagogiques que l'improvisation offre. D'autre part, les entretiens que j'ai effectués pour la réalisation de ce mémoire ont porté mon attention sur l'élève amateur et comment adapter mon enseignement à ce dernier.

Ce mémoire s'appuie sur une documentation, des entretiens, des récits d'expériences et des expérimentations pédagogiques. Il est organisé en trois grandes parties. Premièrement, je contextualiserai ma réflexion en définissant les notions principales qui la constituent et en décrivant le paysage d'enseignement musical où elle s'inscrit. Dans un deuxième temps, à travers des récits d'expérience et des comptes rendus d'expérimentations pédagogiques, j'exposerai diverses rencontres avec l'improvisation qui ont été pour moi soit des événements déclencheurs d'une prise de conscience ou bien des moments piliers de ma réflexion. Enfin, dans une dernière partie je rappellerai l'importance de considérer l'élève amateur dans l'enseignement instrumental, et exposerai les nombreux apports pédagogiques qu'offre l'improvisation pour le développement de sa musicalité et son expression personnelle.

I - Concept et contexte

Pour permettre une meilleure compréhension de la réflexion pédagogique qui sera construite sur les principes “d’improvisation”, “improvisation musicale” et “musiques improvisée”, il est utile dans un premier temps de définir ces différents concepts, ainsi que d’expliquer le contexte de cette réflexion pédagogique en effectuant du mieux possible un constat de l’enseignement de l’improvisation dans le paysage français.

1) Définition de l’improvisation

Le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) donne la définition suivante de l’improvisation :

Étymologie et Histoire: 1642 « chanter ou composer sans préparation » (Oudin *Fr.-Ital.*). Emprunté à l’italien *improvisare*, dérivé de *improviso* « qui arrive de manière imprévue », emprunté au latin *imprōvisus*, composé de *in-* et de *prōvisus*, participe passé de *prōvidēre* « prévoir »¹.

A. Improvisation musicale

Tristan Ikor dans sa thèse *Significations de l’improvisation le rapport à soi dans le jeu musical*, définit l’improvisation musicale de la manière suivante :

« L’improvisation n’est pas un genre musical, car c’est le geste de l’improvisateur, et non le son qui en résulte, qui la définit comme telle. Aussi, aucune catégorisation stylistique ne saurait être pleinement satisfaisante, puisque ce sont des similarités de *posture* qui permettent de réunir un ensemble aussi hétérogène d’esthétiques musicales. L’improvisation peut se définir très simplement à partir de son étymologie : elle n’est pas l’imprévu, mais le fait de ne pas prévoir ; autrement dit, elle n’est pas une forme surprenante mais un agir particulier. Plus

¹ <https://www.cnrtl.fr>

précisément, elle ne manifeste pas seulement le fait de ne pas prévoir, mais *la volonté de continuer à agir sans prévoir* »²

Elle se divise, d'après l'Encyclopédie Universalis en trois catégories :

L'improvisation partielle, avec « un rôle essentiel dans la musique populaire »³ mais aussi présente dans la musique savante classique occidentale on la retrouve sous forme de variations, ornements, accords arpégés, réalisations de basses chiffrées (...).

L'improvisation totale, elle a lieu « quand une oeuvre est interprétée dans le même temps que sa conception »⁴, et a une place importante dans l'histoire de la musique classique savante occidentale: « Tous les grands musiciens excellèrent dans l'art d'improviser au clavier. Parmi les plus prestigieux, J.-S. Bach, Rameau, Mozart, Haendel, Beethoven, Franck, Fauré... Les clavecinistes improvisaient des suites (...) des fantaisies, des toccatas (...) et (les organistes) cultivaient particulièrement la fugue, sommet de la science et de l'art improvisateur. Au XVIIIe et jusqu'à Chopin, Liszt, Paganini et Schumann, les solistes improvisaient les cadences de concerto. »⁵

L'improvisation collective est présente dans le free jazz et l'improvisation libre. « L'orientation formelle dépend d'indications préétablies peu contraignantes (...) Cependant une détermination formalisante apparaît nécessairement en cours d'exécution, suscitant une structure perceptible évitant l'inharmonieux discord. »⁶

² IKOR Tristan, *Significations de l'improvisation le rapport à soi dans le jeu musical*, Thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, université de Lyon 2, décembre 2014.

³ *Encyclopédie Universalis*, France S.A. 1968, Volume 8, cinquième publication 1973, article *Improvisation musicale*, page 775.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

B. Musiques improvisées

Comme l'explique Tristan IKOR dans sa thèse, il est important d'être conscient de la différence entre improvisation musicale et les musiques improvisées :

« (...) *improvisation* musicale et *musiques improvisées* ne sont pas synonymes, puisque ce ne sont pas les mêmes termes qui sont accentués : la première désigne d'abord de l'improvisation, qui privilégie une médiation musicale, alors que la deuxième représente d'abord une forme de musique, possédant une certaine méthode improvisée. Si dans les musiques improvisées, l'improvisation vise une musique spécifique, dans l'improvisation musicale, la médiation de la musique n'est qu'un moyen d'éprouver l'improvisation : par cette médiation des sons, esthétique et formelle, il est possible de mettre en place les conditions d'avènement d'une improvisation, mais qui aurait pu tout aussi bien ne pas emprunter le canal de la musique. »⁷

Aussi, à travers le monde on peut citer d'innombrables genres de musique improvisée:

« L'improvisation musicale peut renvoyer à toutes les formes esthétiques de la classification officielle (selon les principes de classement des documents musicaux (PCDM) développés dans les bibliothèques) : par exemple, elle est clairement d'influence afro-américaine (classe 1) tout en s'apparentant souvent au rock (classe 2), à la musique savante occidentale (classe 3), aux musiques du monde (classe 9) et, de plus en plus, à la musique électronique (classe 4) »⁸

Que l'improvisation dans une musique improvisée ait lieu de façon collective, totale ou partielle, elle s'organise de façon bien spécifique en répondant à des règles, plus ou moins détaillées, propres à chaque style.

⁷ IKOR Tristan, *Significations de l'improvisation le rapport à soi dans le jeu musical* op. cit. page 9

⁸ *Ibid.*

2) Constat de l'enseignement de l'improvisation dans le paysage français

Que ce soit sous forme d'improvisation musicale ou de musique improvisée, j'ai constaté une trop faible représentativité de l'enseignement par l'improvisation dans les écoles de musique et conservatoires où j'ai suivi ma scolarité. Serait-ce dû à un manque d'intérêt de la part des pédagogues? Une peur de s'engager dans l'enseignement d'une discipline qu'ils ne pensent pas suffisamment maîtriser? Un manque de souplesse des structures empêchant son enseignement au sein de certains établissements?

Je tâcherai de répondre à ces interrogations dans la partie suivante.

A. Un manque fréquent de soutien des structures

Dans son mémoire *Dans quelle mesure peut-on donner une place à l'improvisation dans tout l'enseignement de la pratique instrumentale ?*⁹, Clothilde Bossu effectue une analyse de la place que prend l'improvisation dans les différents textes officiels régissant l'enseignement instrumental. Elle constate son évolution au cours des années en partant du *schéma directeur de l'organisation pédagogique des écoles de musique et de danse* de 1984, dans lequel l'improvisation est parfaitement absente, jusqu'au *schéma national d'orientation pédagogique (SNOP)* de 2008 où sa place devient a priori importante: « Parmi les enjeux pédagogiques qui apparaissent comme prioritaires aujourd'hui, les démarches liées à l'invention (écriture, improvisation, arrangement, composition) constituent un domaine important de la formation des instrumentistes et des chanteurs. Elles ne devraient pas être différées, mais faire l'objet d'une initiation dès le 1er cycle. »¹⁰. Cependant lorsque l'on observe le corps du texte et les critères de compétences souhaitées en fin de cycle décrit dans ce même *SNOP*, Clotilde Bossu observe que l'improvisation perd en importance et finit par être reléguée au rang de “complément intéressant” de l'apprentissage.

⁹ BOSSU Clothilde *Dans quelle mesure peut-on donner une place à l'improvisation dans tout l'enseignement de la pratique instrumentale ?*, CEFEDM de Normandie, 2009.

¹⁰ www.dmdts.culture.gouv.fr, Ministère de la Culture et de la Communication, *Schéma national de l'enseignement pédagogique de l'enseignement initial de la musique*, avril 2008.

On peut donc voir un intérêt relativement récent pour la pratique de l'improvisation de la part des textes officiels. D'autre part, bien que les *SNOPs* soient accessibles dans les conservatoires et sur internet, ils sont très mal connus des enseignants, et pas toujours appliqués dans les structures. J'ai au cours de ma formation initiale, observé que les structures n'accordent pas à l'improvisation la place qu'elle a dans le *SNOP* de 2008. On peut donc constater un manque de soutien à l'intégration de l'improvisation de la part de certaines structures d'enseignement musical.

B. Une appréhension de la part d'enseignants

Pour la réalisation de son mémoire¹¹, Clotilde Bossu a réalisé un questionnaire interrogeant divers enseignants sur leur rapport à l'improvisation dans leurs cours de formation instrumentale, vocale, musicale et de musique d'ensemble. Plusieurs idées ressortent de ce questionnaire. D'abord, chez certains professeurs, celle d'un cloisonnement entre enseignement de l'improvisation et enseignement de l'interprétation : « Les professeurs de musique classique qui reçoivent des demandes d'élèves par rapport à l'improvisation les envoient presque systématiquement en classes de jazz (il arrive cependant, dans des cas extrêmes mais bien vivants, que le professeur considère ces musiques comme des « sous-musiques » et déconseille fortement à ses élèves de s'y intéresser). Puisqu'il y a des classes qui travaillent à partir de l'improvisation, pourquoi l'introduire dans nos propres cours? Les réponses au questionnaire font souvent état de ce choix. »¹² D'autre part, il en ressort une peur partagée de ne pas disposer des compétences nécessaires à son enseignement : « Quelques professeurs, à travers le questionnaire, évoquent le manque de légitimité d'un non-improvisateur à insérer l'improvisation dans ses cours. »¹³

Cependant, elle observe une différence d'opinion en fonction de la formation de l'enseignant répondant au questionnaire : « Les réponses au questionnaire sont très différentes en fonction de la formation reçue. En effet, les professeurs ayant suivi une

¹¹ BOSSU Clotilde, BOSSU Clotilde *Dans quelle mesure peut-on donner une place à l'improvisation dans tout l'enseignement de la pratique instrumentale ?* op. cit. p11.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

formation diplômante pensent en grande majorité que tous les professeurs peuvent intégrer l'improvisation à leur enseignement. A l'inverse, les professeurs n'ayant pas reçu de formation d'enseignant estiment qu'il faut un gros bagage d'improvisateur pour être capable de le faire. »

14

Cette peur de manque de compétence pourrait s'expliquer par l'amalgame fait entre l'enseignement **d'improvisation musicale** et des **musiques improvisées**. Il est vrai que les cours spécialisés d'improvisation où ces musiques improvisées sont enseignées demandent une maîtrise de la part de celui qui les encadre. Cependant, apprendre par l'improvisation ne se résume pas à apprendre par les musiques improvisées, et l'improvisation musicale ne demande pas à l'enseignant d'avoir un "bagage colossal" des différentes musiques improvisées pour la mettre en place dans ses cours. Bien sûr, être familier avec certaines de ces musiques est une source d'inspiration pour faciliter l'intégration de l'improvisation musicale. Aussi, nous verrons au cours de ce mémoire plusieurs moyens d'intégrer la pratique de musiques improvisées et montrerons que cette option est possible et n'est pas aussi difficile à mettre en place qu'elle ne le paraît.

C. Une entrée progressive dans les établissements

Bien qu'il reste du chemin avant que la pratique de l'improvisation devienne monnaie courante dans l'enseignement de la pratique instrumentale, on peut tout de même constater son entrée progressive dans les établissements d'enseignement musical en France. En effet, grâce au plus grand nombre d'établissements supérieurs d'enseignement de la musique, la mentalité des enseignants évolue. Ainsi, dans les écoles de musique et conservatoires on trouve un plus grand nombre d'enseignants ayant suivi des formations où l'ouverture à une pédagogie plus large est une valeur importante. Les futurs enseignants ont accès pendant celles-ci à des cours d'improvisation pour tous, sous forme d'initiation, ou bien sous forme de cours optionnels permettant un approfondissement dans la pratique. Dans le cadre de mes études à l'ESM nous avons en effet bénéficié d'un stage d'improvisation libre. Celui-ci se

¹⁴ BOSSU Clotilde, BOSSU Clotilde *Dans quelle mesure peut-on donner une place à l'improvisation dans tout l'enseignement de la pratique instrumentale ?* op. cit. p11.

déroulait seulement sur quelques jours mais une option additionnelle nous était proposée en troisième année, nous sommes pourtant très peu à l'avoir suivie. D'autre part, d'après le mémoire de Clotilde BOSSU, certains conservatoires, comme celui de Dieppe ont fait le choix dans leur projet d'établissement de donner une place conséquente à l'improvisation. Pour ce faire, le conservatoire avait proposé des stages de formation aux enseignants ainsi qu'une organisation et un modèle d'évaluation de fin de cycle favorisant l'intégration de l'improvisation au sein des cours de pratique instrumentale et permettant son accès à tous les élèves.

II - Expériences marquantes

1) Récits d'expérience

Bien que l'improvisation musicale soit arrivée très tard dans mon parcours d'instrumentiste classique, j'ai eu la chance à partir de ma dernière année de formation initiale au conservatoire à rayonnement régional (CRR) de Nantes et de ma formation supérieure d'y être confrontée à plusieurs reprises. Dans cette partie je vais exposer les deux expériences marquantes qui ont su susciter chez moi un intérêt particulier pour cette pratique d'un point de vue artistique et pédagogique.

A. Improvisation et transversalité

Ma première rencontre avec l'improvisation a eu lieu dans un projet transversal avec d'autres disciplines du spectacle vivant lors de ma dernière année au CRR de Nantes. J'ai pris part à un projet formidable initié par Arnaud Ménard, ancien élève comédien du conservatoire, qui consistait à organiser des rencontres un dimanche par mois entre comédiens, danseurs et musiciens volontaires du CRR. Nous souhaitions explorer la frontière si fine entre ces trois arts enseignés au sein de la même structure mais qui ont si rarement l'occasion de se rencontrer. Lors de ces rencontres appelées les *Instantanées*, chaque séance se divisait en deux parties ; la première demi-journée était consacrée à un travail d'unification du groupe où chacun oubliait sa nature de danseur musicien comédien pour devenir membre d'un seul et même groupe. On l'explorait à travers de nombreux jeux corporels, sonores et spatiaux permettant de fluidifier l'énergie du groupe, de se recentrer sur soi-même et de développer son attention aux autres. La deuxième demi-journée était dédiée au rapport à la scène. Le groupe se divisait en deux pour permettre à une première moitié de se confronter à un public constitué de la deuxième partie. Pendant ces après-midis le travail était centré autour de l'expression, l'idée était de réussir à exprimer la même idée ou émotion peu importe le moyen utilisé, et de travailler sur la relation avec le public dans cette recherche de

transmission. A travers divers exercices de théâtre et corporels, musiciens, comédiens et danseurs confondus, nous nous exercions à transmettre nos idées. Les journées se terminaient en général par deux ou trois représentations d'une dizaine de minutes face au "public" où chacun sur scène s'exprimait librement à travers son corps, ses mots, sa voix ou un instrument de musique.

Pendant ces séances de travail, si nous chantions parfois, la pratique instrumentale y était très rarement intégrée. En particulier lors des représentations finales, très peu d'entre nous osaient s'encombrer d'un instrument. Une fois la guitare entre les mains je me retrouvai bloquée face à un obstacle, peut être par peur de ne pas exceller dans ma spécialité, ou simplement confrontée à l'évidence que l'on ne m'avait jamais enseigné ni même encouragé à improviser auparavant ; j'étais incapable de m'exprimer librement. Paradoxalement, je me suis rendue compte qu'en n'ayant jamais fait de danse ni de théâtre, j'avais plus d'aisance à improviser avec mes geste et mes mots qu'avec ma guitare. Ce blocage était partagé par la plupart des musiciens présents aux *Instantanées*. L'improvisation semblait trop éloignée de notre pratique de musicien classique et presque inaccessible, il nous était alors très difficile de l'aborder dans ce contexte là. En effet, peu d'entre nous y avaient déjà été confrontés en cours : Si certains avaient déjà improvisé, ce n'était que dans le registre de l'improvisation jazz ou des musiques actuelles et amplifiées dont les consignes sont finalement rassurantes. Inversement, tous les comédiens et danseurs improvisaient régulièrement et ce depuis le début de leur formation pour s'exercer à l'expression, cette pratique leur était donc familière. La musique, à l'instar du théâtre et de la danse, est un moyen de communication et de partage d'émotions. Sachant cela, en tant que musicien, pourquoi l'improvisation nous est-elle si étrangère?

La pratique de l'improvisation depuis le plus jeune âge ou à défaut, l'intervention d'une personne capable de partager quelques clefs pour débloquer l'improvisation instrumentale aurait pu nous permettre d'aller beaucoup plus loin dans notre expérience et recherche transversale d'expression. En septembre 2017, lors d'un stage d'improvisation libre auquel j'ai participé à mon arrivée à l'ESM, je me suis rendu compte qu'il n'y avait finalement qu'un pas à faire pour appliquer à l'instrument le travail plus corporel et théâtral que nous avons effectué lors des *Instantanées*.

B. Cours spécialisés d'improvisation à la guitare

Ma deuxième rencontre importante avec l'improvisation s'est faite pendant une année d'échange Erasmus en 2018-2019, lors de cours entièrement dédiés à cette pratique que j'avais au *Conservatori del Liceu* à Barcelone auprès de Santi Figueras. Nous étions deux élèves suivant 1H30 de cours d'improvisation par semaine. Le but était de nous amener à improviser en s'accompagnant soi-même à la guitare. A travers différents styles, Santi Figueras a construit une progression nous demandant à chaque fois une plus grande maîtrise de l'improvisation mais aussi de l'instrument.

Dans un premier temps, nous avons travaillé autour de différents styles de préludes non mesurés dans des modes très simples avec une polyphonie limitée, par exemple : Prélude dans le style de la musique classique indienne utilisant un mode avec peu de notes et un bourdon en ré corde à vide. Peu à peu, les modes et la polyphonie sont devenus plus complexes et avant même l'apparition de la contrainte rythmique, nous étions confrontés à de nombreuses difficultés mentales et techniques. Par exemple dans le travail d'un prélude dans un style d'Afrique de l'ouest, la guitare avait une scordatura qui permettait de s'accompagner en utilisant uniquement des cordes à vides. Nous devions par dessus cette coloration modale construire un discours mélodique sur la corde aiguë en utilisant uniquement la gamme pentatonique. Même dans cet exercice très simple j'ai fait face à des difficultés de coordination qui m'empêchaient une liberté bloquant ma créativité dans la phrase mélodique ainsi que ma fluidité dans l'accompagnement. Ma mauvaise connaissance du manche de la guitare était en partie responsable de cette limitation. Pour pallier à ces lacunes, Santi Figueras avait prévu en parallèle un travail de gammes diverses toujours en lien avec le style vu en cours ou le style qui serait vu dans les séances suivantes. Nous avons entre autres travaillé les gammes en utilisant des formules de *passaggio* qui nous ont servi plus tard lors d'un travail autour de l'improvisation sur la *Folia*. Il a su allier avec génie, les exercices purement techniques, de gammes, d'intervalles et d'accords, pour les rendre cohérents avec l'apprentissage de l'improvisation. En lien direct avec notre pratique, nous les voyions alors comme des outils indispensables à notre expression et non comme des exercices répétitifs et dépourvus de tout intérêt.

Nous avons ainsi traversé différents style et périodes toujours avec une nouvelle difficulté. Le stade d'improvisation le plus avancé auquel nous sommes arrivé au bout d'un an était l'improvisation totale dans le style classique (de Fernando Sor), dans le style de Satie et l'improvisation dans le style de la milonga. Cette dernière particulièrement exigeante - dont nous reparlerons plus tard - consistait à improviser simultanément une ligne de basse avec la possibilité de sortir la grille harmonique de base tout en s'accompagnant d'un arpège suivant cette dernière alternée avec une improvisation mélodique doublée à la tierce, en maintenant l'accompagnement.

En observant tous les progrès techniques, musicaux et l'ouverture stylistique que m'a permis cette pratique de l'improvisation pendant un an, j'ai réalisé l'intérêt pédagogique qu'elle pourrait avoir chez le jeune musicien dans son développement technique et musical. Aussi, l'expérience d'appréhension à l'improvisation avec ma guitare pendant les *Instantanées* m'a permis de réaliser à quel point cette pratique pouvait se révéler indispensable dans certaines situations et combien elle était moteur de création d'échange et de partage artistique permettant de dépasser les frontières de la musique.

2) Expérimentations

Les expériences d'intégration de l'improvisation en cours que je vais exposer dans la partie suivante m'ont permis d'avoir un autre point de vue sur l'enseignement par l'improvisation et de développer ainsi ma réflexion pédagogique. A travers ces différentes expérimentation, j'ai pu explorer différentes solutions pour intégrer l'apprentissage par l'improvisation musicale et, ou, la pratique de musique improvisée dans l'enseignement instrumental quotidien.

A. Insertion pratique de musique improvisée en cours d'ensemble

Lors de mon deuxième stage de pratique pédagogique à l'ESM effectué en 2019 - 2020, j'ai souhaité mettre en place une expérimentation d'intégration de l'improvisation avec un ensemble de guitares et harpes du conservatoire de Dijon. Cette expérimentation s'est faite en fin de cours sur 3 séances de 10 à 15 minutes. Le groupe était constitué de 6 guitaristes et 2 harpistes tous collégiens, allant de la sixième à la troisième en classe à horaire aménagé et en deuxième cycle au conservatoire. Ces moments d'improvisation étaient organisées en complément du travail de la *Milonga Triste* de Erik Marchelie, guitariste et compositeur français né en 1957, avec les objectifs suivants:

- Appropriation du style:

Je voulais à travers la pratique de l'improvisation leur permettre d'être au plus proche de la pratique traditionnelle de la milonga et qu'il réussissent ainsi à s'imprégner des caractères, libre et chanté de la mélodie, et stable mais fluide de l'accompagnement, tous deux très présents dans la 1ère partie de l'oeuvre. Mais aussi de ressentir le sens rythmique de la basse du bordoneo traditionnel de la milonga présent dans la 2ème partie de l'oeuvre.

- Détachement de la partition:

Ils jouaient le morceau depuis assez longtemps pour le connaître plus ou moins par coeur mais j'éprouvais cependant des difficultés à créer un contact visuel avec et entre eux, la plupart ayant le regard fixé sur leur partition.

- Jouer ensemble:

Je voulais grâce à l'improvisation leur faire ressentir profondément la sensation de la pulsation commune pour qu'il puissent ensuite la rechercher au moment de jouer l'oeuvre. Dans la même idée de ressenti rythmique je voulais leur faire expérimenter la capacité de jouer ensemble sans avoir besoin de savoir le nom du rythme joué.

Traditionnellement, la milonga est une musique improvisée de la pampa d'Argentine. De tradition orale, jouée seule ou en groupe et servant de base à l'improvisation vocale ou instrumentale, elle offre naturellement une large palette à l'improvisation. Au cours du XXème siècle elle a subi une grande évolution et se retrouve aujourd'hui dérivée sous plusieurs formes, mais si on retourne à ses origines, on trouve trois éléments principaux qui la constituent. La basse de la milonga aussi appelée bordoneo ; elle suit des schémas harmoniques plus ou moins prédéfinis, et est en réalité une improvisation mélodique au caractère rythmique fortement marqué. La mélodie est souvent doublée à la tierce et très lyrique. Traditionnellement elle était improvisée entre deux vers de l'improvisation vocale faite par un membre du groupe sur un poème lui aussi improvisé. L'accompagnement complète l'harmonie que suggère le bordoneo. Il est lui aussi improvisé, cependant, il suit un motif d'arpèges descendant caractéristique mais sa rythmique reste flexible. Plutôt que de partir de la partition, j'ai choisi d'intégrer l'improvisation en partant du style originel, la milonga étant une musique improvisée que je maîtrisais. Cela demandait donc de procéder à un travail d'acquisition des éléments caractéristiques du style préalable.

Pendant la première séance j'ai enseigné aux élèves un schéma simple d'accompagnement par transmission orale. Les arpèges caractéristiques oscillaient entre deux mesures de La mineur, quatre mesures de Mi majeur puis à nouveau deux mesures de La mineur. Une fois la grille assimilée, nous l'avons faite tourner tous ensemble, je donnais cependant quelques indications pour les changements d'accord. Ce moment de musique très simple et finalement peu improvisé était déjà très intéressant. La transmission orale de connaissance et la possibilité de jouer de la musique, même si il s'agissait simplement d'une grille de deux accords, sans qu'elle ne soit écrite et prédéfinie était déjà un premier saut pour eux dans le monde de l'improvisation. Au début de la deuxième séance les acquis de la semaine précédente (l'accompagnement) ont été rappelés collectivement par le groupe dans

un échange de savoir horizontal. Une fois l'accompagnement révisé je leur ai alors appris une version simple de la partie de basse. Ensuite nous avons divisé le groupe en deux, une partie jouant l'accompagnement et l'autre la basse. Encore une fois nous avons fait tourner la grille, je donnais encore des indications au moment des changements d'accords, au bout de quelques cycles les groupes inversaient leurs voix respectives. La polyphonie créée m'a permis de travailler avec eux sur l'écoute collective, l'équilibre sonore et la texture de manière beaucoup plus concrète que lors du travail sur partition. Ils étaient dans l'obligation de s'écouter pour jouer ensemble, se repérer dans la structure, mais aussi pour avoir une pulsation commune. Ne connaissant pas le nom des rythmes qu'ils jouaient, cette pulsation était purement de l'ordre de l'écoute et du ressenti ce qui la rendait plus ancrée et authentique. Lors de la troisième séance, après une explication du caractère de l'improvisation mélodique et avoir fait tourner quelques fois la grille pour se la remémorer, trois élèves se sont portés volontaires et ont improvisé un solo. Malheureusement par faute de temps tous n'ont pas pu l'expérimenter.

J'aurais souhaité pouvoir disposer de plus de temps pour approfondir le travail mélodique en traitant la notion de phrase et de structure, qui leur aurait permis une plus grande appropriation de cette notion, mais le simple fait de leur permettre de prendre conscience de leur potentiel créatif à travers l'improvisation leur a permis d'appréhender par la suite la mélodie écrite avec plus de recul et de liberté. Une ou deux séances de plus auraient été vraiment bienvenues pour pouvoir aborder également l'improvisation de la ligne de basse. Aussi, le manque de temps passé à expérimenter le style par les élèves n'a pas permis sa totale acquisition et sa reproduction spontanée sur le morceau vu en cours. Mais lors du travail sur la partition il me suffisait de leur rappeler le travail d'improvisation et automatiquement on sentait une amélioration du style. Le détachement de la partition que ce travail a permis, ainsi que l'amélioration de l'écoute d'ensemble et par pupitre, ont eu un impacté de manière considérable le résultat sonore de la pièce vue en cours.

Je me suis aperçue suite à ces séances d'improvisation, la grande part de travail qu'elles demandent au professeur. En effet, il faut premièrement réussir à contrôler le temps disponible, séquencer et planifier l'apprentissage en anticipant très précisément le nombre de séances à venir, ce qui pourra y être fait et savoir jusqu'où l'on veut emmener les élèves dans

la pratique de l'improvisation en fonction du temps disponible. La préparation des cours est donc primordiale, elle doit être faite sur plusieurs séances afin que d'une part, on ne demande pas aux élèves d'acquiescer trop d'éléments nouveaux et qu'ils aient le temps de se les approprier, d'autre part la cohérence de chaque séance est importante pour éviter toute perte de temps, et l'élève doit savoir vers où l'on va pour ne pas perdre son intérêt.

En parallèle de cette organisation il faut également faire preuve d'adaptabilité, surtout avec un groupe, de niveau, âge, et expériences différentes, que l'on ne connaît pas particulièrement bien. Les élèves peuvent avoir un temps d'acquisition et une aisance très variable par rapport aux éléments enseignés qui ne sont pas habituels à leur pratique courante de la guitare au conservatoire. Par exemple, au moment de l'apprentissage des accords en arpèges constituant l'accompagnement de la milonga, La mineur et Mi majeur, quelques élèves guitaristes parmi les plus grands qui avaient déjà de façon autonome appris des chansons et donc acquis une connaissance des accords de base, les ont assimilés en quelques instants, alors que les élèves plus jeunes dont les harpistes, n'ayant pas cette expérience ont éprouvé plus de difficulté à retenir ces accords et donc ont nécessité de plus de temps. A chaque nouvelle étape d'apprentissage, face à cette grande hétérogénéité du groupe j'ai dû faire preuve spontanément de souplesse. Heureusement j'ai pu me servir de l'entraide qui s'était mis en place naturellement au sein du groupe dès le début de la première séance, ce qui a rendu le travail d'autant plus intéressant car il permettait aux élèves plus à l'aise d'expliquer aux plus jeunes, et ainsi intégrer encore mieux chaque élément.

Ces moments d'improvisation ont tous été très agréables, les élèves étaient très dynamiques et enthousiastes. Au delà de l'entraide, j'ai pu observer une grande bienveillance dans le groupe qui semblait plus uni malgré les différences d'âge des élèves. C'était réellement un moment d'apprentissage ludique dans lequel il n'y avait aucune crainte de l'erreur ni de jugement collectif.

B. L'improvisation dans les premiers cours chez l'élève débutant

Dans le cadre de la réalisation de ce mémoire, il nous a été demandé d'effectuer des entretiens avec différentes personnes proches l'enseignement musical autour de notre sujet de mémoire afin d'enrichir notre réflexion pédagogique. J'ai donc eu l'occasion de m'entretenir sur plusieurs questions pédagogiques avec Laurence Maufroy, guitariste, compositrice et enseignante au conservatoire de Vernon ; Santi Figueras, guitariste spécialisé en musique ancienne enseignant l'improvisation au Conservatori del Liceu à Barcelone ; Jean David Burki, Professeur de viole de gambe au CRR de Nantes ; Etienne Planel, compositeur et professeur de modules théoriques et d'improvisation au CRR de Dijon. De même, il nous a été demandé de réaliser des expérimentations pédagogiques sur divers élèves vus au sein d'un tutorat ou dans le cadre de cours donnés en dehors de la formation à l'ESM.

Lors de notre entretien, Laurence Maufroy m'a fait part d'un moment d'improvisation qu'elle a l'habitude de mettre en place dans ses cours, j'ai lors d'une expérimentation sur six séances d'environ 20 minutes mis en place ce schéma d'apprentissage avec un élève adulte débutant. Je tiens à préciser que le cas de cette expérimentation pédagogique est particulier. A cause de la pandémie de la COVID19 je me suis retrouvé dans l'impossibilité de donner cours à partir du mois de mars, j'ai alors fait le choix de proposer à des membres de ma famille avec qui j'étais confiné de me servir de cobaye. Dans cette expérimentation j'ai donc travaillé avec mon père qui souhaitait apprendre à jouer du cuatro, un instrument vénézuélien à quatre corde descendant de la guiterne, plus proche de l'ukulélé que de la guitare il s'accorde ainsi: La, Ré, Fa dièse, Si.

L'élève avait pour objectif d'être capable au bout de 5 séances de jouer une mélodie improvisée ou non, accompagnée par un autre instrument. A plus long terme il souhaitait acquérir une connaissance harmonique lui permettant de jouer des accords, de se repérer dans un schéma harmonique et de maîtriser les différentes gammes relatives aux différentes harmonies. Pour ma part je souhaitait réussir à apporter ces connaissances avec le moins d'explications théoriques possible, en lui faisant ainsi découvrir la notion d'harmonie par le ressenti des tensions et des détentes. Je me suis servie de l'instrument pour solidifier et

développer son oreille interne, en découvrant et acquérant par l'expérimentation la conscience des intervalles. Je voulais également utiliser l'improvisation pour lui permettre de se familiariser avec la notion de mélodie et seulement suite à ce travail, aborder la lecture. A plus long terme je souhaitais que ces bases lui permettent ensuite d'apprendre des mélodies préexistantes par transmission orale ou écrite afin de développer un répertoire et d'enrichir sa culture et lui donner plus de vocabulaire mélodique exploitable dans les improvisations. L'élève n'ayant jamais fait de musique auparavant, s'ajoutait à ces objectifs la découverte physique de l'instrument et de son fonctionnement mécanique.

Le schéma que j'avais décidé de suivre pour atteindre ces objectifs s'articule en quatre temps. Premièrement, à travers un jeu de question-réponse (ou jeu de la balle), les objectifs étaient de travailler l'écoute, la mémoire, l'harmonie et la pulsation. Deuxièmement faire chanter l'élève avant ou après jouer, afin de vérifier que les sons qu'il produit ne sont pas de simples imitations mécaniques. Dans un troisième temps demander à l'élève en utilisant son propre système de notation de retranscrire ce qu'il a joué. Enfin lui expliquer et le guider pour qu'il l'écrive dans le système de notation commun. Cette démarche est un moyen d'aborder l'écriture par le son et non l'inverse comme nous avons l'habitude de le voir dans l'enseignement traditionnel.

Pour laisser l'élève découvrir l'instrument et me permettre d'observer ses connaissances préexistantes avant de mettre en place le jeu de question-réponse, j'ai consacré la première séance à la découverte de l'instrument à travers l'expérimentation. Sans donner aucune indication ni explication j'ai demandé à l'élève de se servir de la première corde de l'instrument pour créer une mélodie. Au cours des séances, j'ai progressivement ajouté des consignes demandant à chaque fois de nouvelles compétences. Dans la première partie de l'exercice qui consistait à répéter les notes que je lui "envoyais", et de m'en renvoyer à son tour, au début, la consigne était de jouer trois notes en utilisant seulement deux hauteurs de son différentes, uniquement issues de la première position et sur la première corde. Cet exercice permet à l'élève de se familiariser avec la sonorité des premières notes du manche sur la première corde. Progressivement, pour travailler la mémoire et l'oreille, le nombre de notes et de hauteurs de sons par phrases augmentait. Pour la notion d'harmonie, j'ai d'abord fait le choix de travailler autour du mode de Ré afin de lui faire sentir la couleur, puis

progressivement j'ai rajouté la sensible pour lui permettre d'entendre les tensions et ainsi aborder la tonalité. Plus tard, pendant la quatrième séance j'ai ajouté une contrainte rythmique introduisant ainsi la notion de pulsation, puis de mesure et de carrure. Dès la deuxième séance le chant a pris une place importante dans le travail pour, de mon côté m'assurer de la conscience de l'écoute de l'élève, et pour sa part, de développer son oreille interne. Je n'ai intégré les notions de lecture et d'écriture que lors des deux dernière séances.

Au cours de cette expérimentation je me suis retrouvée confrontée à de nombreuses difficultés:

Premièrement l'élève avait une réelle difficulté à chanter. Au bout de quelques séances il était parfaitement capable de relever une phrase et de la reproduire à l'instrument, mais il y avait chez lui un réel blocage entre la voix et l'oreille, une impossibilité à s'entendre chanter. Je savais que le travail de l'oreille interne chez un élève débutant adulte n'ayant jamais fait de musique ne serait pas aisé mais je ne m'attendais pas à ce que le fait de chanter soit une si grande difficulté.

D'autre part, je me suis rendue compte que l'élève avait aussi du mal à organiser son écoute, ce qui lui posait problème au moment de relever la phrase que je lui envoyais. J'ai dû mettre en place un exercice intermédiaire pour le pousser à écouter les intervalles de façon méthodique en analysant à chaque fois si l'intervalle était grand, petit, ascendant ou descendant. Ce travail de l'oreille très méthodique autour de l'intervalle m'a posé problème parce que je n'ai pas su l'amener avec naturel et par son aspect très théorique il était en rupture avec le reste de l'enseignement qui était lui plus ludique.

Une autre difficulté de l'élève à laquelle je ne m'attendais pas et qui m'a perturbée a été son incapacité dans un premier temps à comprendre la logique du manche. Ma démarche première était que l'élève s'approprie le manche de l'instrument à travers le jeu, sans que je lui donne le nom des notes, devant son blocage j'ai fait spontanément le choix de lui proposer l'exercice suivant: Je lui ai demandé de relever, répéter et mémoriser un premier schéma (si do ré do si), puis je lui ai donné un schéma similaire partant cette fois du ré d'arrivée (ré mi

fa mi ré). Une fois qu'il maîtrisait ces deux schéma je lui ait demandé de juxtaposer les deux pour obtenir comme résultat (si do ré mi fa mi ré do si). L'idée était de réutiliser les quelques notes qu'il s'était approprié lui même pendant les cours précédents en ajoutant seulement une nouvelle note par schéma (d'abord le do, puis le fa). En plus d'avoir comme objectif de lui faire découvrir et utiliser de nouvelles notes, le but était de lui permettre de commencer à comprendre la logique d'organisation des notes au sein d'une gamme et des notes les unes par rapport aux autres, toujours sans lui en donner les noms. L'erreur que j'ai commise à ce moment là a été de ne pas préparer cet exercice en amont. En effet, la séance suivante alors que je souhaitais intégrer la tonalité avec la tension de la sensible, j'ai été obligée de demander à l'élève de modifier le schéma et de déconstruire un acquis en remplaçant le do bécarré par le do dièse.

Enfin le dernier problème auquel j'aurais pu être confrontée mais qu'à cause du cadre assez particulier de mon expérimentation je n'ai pas rencontré est celui de la mémoire de l'élève. Ayant cours tous les deux ou trois jours, l'élève n'oubliait pas ou peu les consignes données, mais si nous avions fait cours seulement une fois par semaine je n'aurais pas pu procéder de la même manière. Peut-être que je me serai servie d'enregistrements pour lui permettre de se souvenir des notions vues en cours ou alors que j'aurais intégrer la lecture et l'écriture dès le premier cours.

Je me suis rendue compte grâce à cette expérimentation que l'apprentissage par transmission orale et en se servant de l'improvisation permet de développer dès les premiers cours chez le débutant des bases très solides. D'après mon expérience cet outil est celui qui m'a permis d'aborder avec le plus de facilité et d'efficacité la notion de rythme et de pulsation, en effet l'absence de partition et donc de nécessité à expliquer le rythme visuellement et de manière presque mathématique ouvre une porte sur le travail du ressenti et l'intégration corporelle du rythme. Le travail du rapport au corps en général m'a semblé plus simple, n'ayant pas de partition l'élève vivait le lien direct entre lui et le son, et donc son corps et l'instrument. Ayant conscience que son corps produit le son l'élève accorde naturellement plus d'importance à sa position et la qualité de ses gestes.

Aussi l'importante place qu'occupe l'oreille dans cette manière de travailler m'a permis de dépister des difficultés que l'élève avait sur des notions fondamentales que je n'aurais sans doute vu que beaucoup plus tard si nous avions commencé par un travail sur partition.

De plus, grâce à l'absence de partition nous avons évité beaucoup de blocages possible chez l'élève. Même si il ressentait des difficultés à réaliser certaines consigne n'ayant pas de piste écrite à suivre j'avais une marge d'adaptabilité très grande permettant que l'élève ne se retrouve jamais confronté à un "échec".

Enfin j'ai pu expérimenter une deuxième fois l'immense nécessité de préparation et l'exigence dans la construction et la précision des consignes, que demande le travail sans partition. Mais j'ai aussi pu expérimenter la souplesse que ce travail permet, d'autant plus en cours particulier pour être au plus proche des réels besoins de l'élève.

III - Perspectives pédagogiques

1) L'élève amateur

Lors des entretiens et de mes expérimentation pédagogiques je me suis rendu compte que l'improvisation permettait d'aborder l'enseignement d'une façon différente. Source de liberté dans l'enseignement, d'épanouissement personnel et d'autonomie créative pour l'élève, nous allons voir dans cette partie à quel point la pratique de l'improvisation permet d'être proche des besoins pédagogiques propres à la pratique amateur.

A. Qui est l'élève amateur, quelle place faut-il lui donner ?...

Si nous résumons la définition d'amateur donnée par le CNRTL, il est alors, soit: "Celui (ou celle) qui manifeste un goût de prédilection pour quelque chose ou un type de choses (plus rarement de personnes) représentant une valeur.", ou bien : " [une] Personne qui exerce une activité comparable à une activité professionnelle.[...] Celle-ci se distingue de l'activité professionnelle correspondante en ce qu'elle n'est pas rémunérée. [...] L'activité en question se distingue de l'activité prof. corresp. par la moindre régularité et/ou la moindre qualification de celui qui l'exerce. [...] *Péj.* De la moindre qualification à la moindre qualité".

15

Aujourd'hui moins de 3% des usagers des conservatoires deviennent des professionnels de la musique. De plus, dans son livre *Plaidoyer pour l'improvisation dans l'apprentissage instrumental*¹⁶, parut en 2001 aux éditions Van de Velde, Volker Biesenbender constate que 80% des jeunes qui commencent un instrument n'y retouchent plus après l'arrêt de celui-ci. Tout en ayant conscience de l'évolution de l'enseignement dans les conservatoires ces vingt dernières années, on peut estimer que moins de 20% des

¹⁵ <https://www.cnrtl.fr>

¹⁶ BIESENDER Volker, *Plaidoyer pour l'improvisation dans l'apprentissage instrumental*, Paris, Ed. Van de Velde 2001.

musiciens formés dans les conservatoires entretiennent leur pratique instrumentale en tant qu'amateurs. D'après cette observation, et comme j'ai pu le constater à travers mon expérience, les méthodes d'apprentissage au conservatoire ne sont pas toujours construites dans une optique de formation du musicien amateur et ne sont donc pas adaptées au plus grand nombre d'élèves inscrits. D'autre part, il faut se rappeler que tout musicien professionnel a commencé par être un amateur. Négliger l'épanouissement de l'élève au profit de l'élitisme pour en faire un futur professionnel se révèle donc être un pari absurde. Avoir conscience de la différence entre la pratique amateur et la pratique professionnelle et adapter son enseignement au développement et au plaisir de l'élève est donc primordial.

Laurence Monfroy traduit très bien cette idée : « Dans l'enseignement, il est important de savoir à quel moment la musique est au service de l'homme, ou l'homme est au service de la musique ». En effet, s'il est du devoir du professionnel, de se dévouer corps et âme pour atteindre la perfection nécessaire à la transmission de cet art, tel d'honorables serviteurs, dans l'enseignement et la pratique amateur, la musique est cette fois au service de l'homme. Elle est pour lui un moyen de s'épanouir, s'exprimer, se cultiver, développer sa curiosité son goût et ses affects, sociabiliser... Laurence Monfroy souligne son rôle ludique et social, tout comme son besoin d'accessibilité en comparant la musique à un "jeu de société". Les structures d'enseignement musical ont donc deux rôles à jouer. Former une élite qui sera au service de la musique, et faire en sorte que la musique au sein de ces structures soit au service des futurs musiciens amateurs qui constituent le 97% restant.

Lors des entretiens que j'ai effectués, rares sont les participants qui n'ont pas questionné le rôle de la musique en occident. La majorité voient dans la pratique musicale *extra européenne* un modèle à suivre, notamment dans la relation que les musiciens entretiennent avec elle et son enseignement. Ainsi, plusieurs d'entre eux partagent l'idée de considérer la musique comme une langue vivante servant à s'exprimer, partager et communiquer, et non comme une langue morte extraite des textes du passé que l'on chercherait à reproduire avec excellence après les avoir déchiffrés et mémorisés. Pour parvenir à l'apprentissage de la musique comme celle d'une langue vivante tout en respectant une recherche d'accessibilité, tous défendent que l'improvisation est l'outil idéal pour répondre à ces demandes.

B. Des principes pédagogiques de Célestin Freinet et l'improvisation

Après ma lecture du mémoire de Camille Desseuves, *La pluralisation de l'apprentissage instrumental, sur l'exemple de la clarinette*¹⁷, je me suis questionnée sur la place que prenait le professeur dans l'enseignement par l'improvisation. Je me suis ainsi rendue compte que l'improvisation musicale et la pratique des musiques improvisées au sein des cours permettent de se rapprocher de plusieurs principes fondamentaux de Célestin Freinet, grand pédagogue du XXe siècle s'inscrivant dans le mouvement de l'éducation nouvelle.

En effet, l'improvisation permet d'aborder le savoir différemment, elle est une porte ouverte pour l'apprentissage par l'expérimentation et au sein d'un groupe collaboratif, où d'après Jean-David Burki professeur de Viole de Gambe au CRR de Nantes, « le professeur tend à perdre pour un temps son statut de “celui qui sait”. ». Ces caractéristiques font écho aux principes fondamentaux suivants de C. Freinet:

- « Les acquisitions ne se font pas comme l'on croit parfois, par l'étude des règles et des lois, mais par l'expérience. Etudier d'abord ces règles et ces lois, en français, en art, en mathématiques, en sciences, c'est placer la charrue avant les boeufs.
- Nul n'aime tourner à vide, agir en robot, c'est-à-dire faire des actes, se plier à des pensées qui sont inscrites dans des mécaniques auxquelles il ne participe pas.
- Parlez le moins possible. L'enfant n'aime pas le travail de troupeau auquel l'individu doit se plier comme un robot. Il aime le travail individuel ou le travail d'équipe au sein d'une communauté coopérative »¹⁸

D'autre part, la place que l'improvisation donne à la créativité de l'élève le rend moteur de son propre apprentissage. Ne réalisant pas simplement un travail de reproduction, Il a la sensation de réellement s'exprimer et donc de répondre par le travail à ses propres besoins, nous rapportant ainsi à d'autres principes de Célestin Freinet :

¹⁷ DESSEAUVES Camille, *La pluralisation de l'apprentissage instrumental, sur l'exemple de la clarinette*, ESM Bourgogne Franche-Comté 2019

¹⁸ <http://www.icem-freinet.fr/archives/bem/bem-25/bem-25.htm>

- « Nul n'aime se voir contraint à faire un certain travail, même si ce travail ne lui déplaît pas particulièrement. C'est la contrainte qui est paralysante.
- Il nous faut motiver le travail.
- L'enfant ne se fatigue pas à faire un travail qui est dans la ligne de sa vie, qui lui est pour ainsi dire fonctionnel. »¹⁹

Enfin, comme nous l'avons vu dans la conclusion de l'expérimentation sur l'élève débutant, l'improvisation permet d'appréhender différemment l'erreur et l'échec. Répondant à un dernier principe:

- « Tout individu veut réussir. L'échec est inhibiteur, destructeur de l'allant et de l'enthousiasme. »²⁰

Se rapprocher des ces principes pédagogiques fondamentaux de Célestin Freinet, grâce à l'improvisation permet à l'enseignant, en partie, de se rapprocher des besoins de l'élève qu'il soit appelé à devenir professionnel ou amateur.

C. S'adapter pour être au plus proche de l'élève

Santi Figueras explique que pour répondre aux envies de l'élève et stimuler son plaisir et sa motivation, le plus important est de le placer au centre de l'apprentissage. L'improvisation est alors très efficace, elle permet par exemple de sortir du répertoire traditionnel de l'instrument pour travailler sur des styles plus proches de l'élève. Par exemple, dans un exercice qu'il propose à ses élèves : “Las musica que yo escucho” (la musique que moi j'écoute) il construit pendant un temps de cours, un travail proche de celui nécessaire à l'appropriation des musiques improvisées à partir d'un morceau de musique que l'élève écoute dans sa vie quotidienne (souvent des chansons qui passent à la radio). Cette escapade dans la musique populaire voire commerciale, souvent mal perçue, devient en réalité intéressante pédagogiquement grâce à l'improvisation qui enrichit et donne du sens au

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

travail sur ces morceaux souvent pauvres de contenu artistique. D'autre part, le fait de choisir le morceau de départ pour ce travail d'improvisation permet à l'élève de se sentir au centre de sa formation musicale.

D'après Santi Figueras ce partage permet aussi de mieux connaître l'élève, ses goûts et ses envies, l'élève se sent alors valorisé en tant qu'individu, cela enrichit leur relation et nourrit la motivation de l'élève. De plus, selon Etienne Planel, enseignant d'écriture et d'improvisation au CRR de Dijon, l'improvisation musicale a des vertues révélatrices permettant de mieux connaître l'élève. En effet, la mise à nu des élèves qu'engendre la pratique de l'improvisation libre (en particulier) reflèterait la relation que l'instrumentiste entretient avec son instrument à travers la qualité du son, son aisance corporelle, sa curiosité, ses envies (...), mais aussi permettrait de cerner sa personnalité en fonction de ses prises de risque, son intégration au groupe(...). Ces indicateurs sont très importants car ils permettent de savoir réellement comment l'élève considère son instrument et aussi de mieux le connaître, le comprendre, le motiver et l'orienter et répondre à ses besoins.

2) Apports pédagogiques

Tout en repensant l'enseignement musical pour être au plus proche du modèle pédagogique exposé dans la partie précédente, à partir de références textuelles, une observation des récits d'expériences et expérimentations pédagogiques énoncées, et des idées extraites de discussions ou entretiens, je vais dans cette partie, tâcher d'exposer les différents apports pédagogiques qu'offre l'improvisation.

A. Le savoir être

Si dans la pratique des comédiens, l'improvisation à une place fondamentale dans le développement de l'individu, comme l'explique Natassia Cabrie-Kolski, comédienne, lors d'un entretiens que Sylvain Linon a recueillis pour l'écriture de son mémoire *L'improvisation, quelle place dans l'apprentissage instrumental ?* : « l'improvisation donnerait au comédien une certaine confiance en sa propre présence en tant que personne et être pensant à part entière. »²¹. La notion d'humain dans la pratique de l'improvisation instrumentale à également pris une place importante dans tous les entretiens. Elle permet elle aussi un épanouissement de l'individu qui peut avoir lieu sous plusieurs formes.

Lors de la pratique en groupe, l'improvisation permet entre autres de développer la notion de savoir vivre. En effet, la notion de respect et d'implication jouent un rôle important dans son bon déroulement. Pendant mon expérimentation avec l'ensemble guitares et harpes, je me suis rendue compte que le groupe avait naturellement pris conscience que le résultat sonore était le fruit d'une création collective nécessitant un respect et investissement de tous. Si l'improvisation collective demande les mêmes compétences humaines qu'une discussion ou un moment de jeu, ses effets sur le groupe sont également similaires, comme en témoigne Jean-David Burki :

« Ces séances, que j'effectue souvent à plusieurs élèves, sont l'occasion d'amusements et d'émerveillement tout en ayant une concentration active. »

²¹ LINON Sylvain, *L'improvisation, quelle place dans l'apprentissage instrumental ?*, ESM Bourgogne Franche-Comté 2018 page 23.

Santi Figueras m'a confié qu'il utilise ce moment de légèreté qu'offre l'improvisation dans le cours et la force qu'elle donne au groupe pour pousser les élèves à se dépasser. Il encourage le caractère ludique de l'improvisation et se sert de la bienveillance du groupe pour les aider à s'affranchir de leurs peurs, se lâcher et s'exprimer pleinement. J'ai pu observer ces bienfaits qu'offre l'improvisation après un projet de médiation que j'ai organisé avec deux camarades lors de ma première année à l'ESM (voir "Pédagogie du projet"), plusieurs participants, nous ont confié leur sensation d'avoir traversé grâce à l'improvisation ce dépassement de soi, sur un plan musical mais aussi humain. L'un d'entre eux ayant lors des moments d'improvisation libre témoigné d'un grand investissement corporel et théâtral nous a confié que cette expérience lui avait permis de relier avec son corps et d'affronter sa peur du ridicule. Au cours des séances j'ai pu observer chez une étudiante de musicologie une évolution similaire, de nature très réservée elle s'ouvrait et s'épanouissait au long du projet à vu d'oeil. Plus tard elle nous a confié que les moments d'improvisation libre que nous avons eus, lui ont permis de prendre en assurance dans sa vie sociale et d'assumer plus facilement sa place au sein d'un groupe.

Si l'improvisation permet des moments humains aussi intenses c'est qu'elle est, comme l'explique Jean David Burki : « Avant toute chose un moment d'émotions partagées, une expérience artistique vécue à plusieurs. ». Dans les autres disciplines du spectacle vivant l'improvisation est d'ailleurs un des outils principaux utilisés pour rentrer en contact avec ses émotions, comme j'ai pu m'en rendre compte lors des *Instantanées* et comme l'explique Loréna SAJOURS, danseuse contemporaine, lors d'un entretien retranscrit par Sylvain LINON : « 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. »²².

Ce travail des émotions permet de mieux les exprimer artistiquement, mais il a également une vertu cathartique. D'après mon expérience, l'improvisation libre est le moyen qui permet d'aller le plus loin dans cet échange musical et humain. L'instrumentiste, dans sa

²² LINON Sylvain, *L'improvisation, quelle place dans l'apprentissage instrumental ?*, op. cit. page 31, page 22.

mise à nu, s'exprime intimement, tous les sons qu'il produit ou non sont des choix personnels. Pour créer, il doit réellement se laisser aller, porté par le flot musical et le groupe. J'ai eu l'occasion, lors du stage d'improvisation libre organisé par l'ESM, de vivre la richesse émotionnelle presque cathartique que permet ce lâcher prise. Cette expression presque brute des sentiments donne la sensation d'ouvrir son coeur pour atteindre l'essence même de l'art.

B. Le savoir entendre

Alain Savouret professeur d'improvisation générative au Conservatoire National Supérieur de Paris lors d'un débat organisé par Musicora le 8 février 2015 et animé par Ibrahim Maalouf, déplore le manque de « savoir entendre à la hauteur des savoir faire » dans les conservatoires supérieurs de musique. Plus loin, il explique que ce savoir entendre peut se développer à travers la pratique de l'improvisation dans le travail de l'écoute de l'autre dès la pratique débutante. Il défend ainsi une nécessité de la pratique d'un « solfège de l'audible » dès le plus jeune âge plutôt que d'un « solfège des codes ». Nous allons voir dans quel mesure ce « solfège de l'audible » peut être mis en place dans l'enseignement instrumental grâce à l'improvisation et quel utilité il a dans la pratique d'un musicien amateur.

Laurence Monfroy lors de son entretien, parle d'une nécessité de « développer le musicien intérieur ». Le travail de l'oreille que demande l'improvisation pour se repérer, s'orienter dans la structure mais aussi par rapport aux autres, développe ainsi la compréhension du langage musical. En effet, l'élève pour se repérer doit apprendre à sentir les carrures, l'harmonie et sa direction, et bien évidemment la pulsation. Elle voit dans l'exigence d'écoute, de mémoire et de communication que demande l'improvisation une virtuosité différente.

Jean David Burki explique que cette pratique peut être mise en place au plus tôt, sans crainte de sortir du champ de connaissances théoriques de l'élève:

« Nous abordons très vite la modalité et les tons relatifs (toujours d'oreille !). Au bout de quelques semaines, l'élève parvient à repérer d'oreille les carrures et les notes finales d'un

mode. », « Plusieurs années de pratiques m'ont montré que, initiés tôt, les élèves sont plus à l'aise avec le discours musical. ».

Le but étant toujours de développer le musicien intérieur et non ses connaissances théoriques: « Les éléments théoriques qui en découlent (modulation, carrures, cadences) sont pour moi des « phénomènes » observables de la musique, pas un but en soit. »

Comme l'explique Alain Savouret dans l'article *Enseigner l'improvisation, entretien avec Alain Savouret* :

« L'oreille libérée est mille fois plus leste que notre cerveau instruit et sait communiquer en trace directe ce que les doigts ou la bouche (le corps...) devraient tenter pour partager ce temps et cet espace communs. »²³

Laurence Monfroy explique que ces tâtonnements et confrontations aux choix auxquels l'élève fait face d'oreille pendant l'improvisation permettent également de développer son sens esthétique et son goût. Si grâce à cette pratique, les élèves développent très tôt un sens musical, stylistique et esthétique bénéfique à leur jeu, la culture apportée par le travail de la partition est également nécessaire au développement du « musicien intérieur », comme l'ont expliqué Jean David Burki et Laurence Monfroy lors de nos entretiens. En effet, pour Jean-David Burki: « Leur jeu s'enrichit de cette pratique [l'improvisation] et l'inventivité des élèves s'améliore par l'étude d'œuvres écrites. ». Laurence Monfroy explique, que si l'élève manque d'inspiration il se retrouve face à deux problèmes: un besoin de développer sa créativité il doit s'entraîner, ou bien un besoin d'enrichir sa culture, il doit écouter et lire de la musique écrite.

Autant de citations qui nous montrent que le développement de l'oreille musicale est vraiment au centre de l'apprentissage. Cependant il faut souligner que le travail du texte par l'improvisation est également très important dans le développement du musicien intérieur.

²³ Clément Canonne, « Enseigner l'improvisation ? Entretien avec Alain Savouret », Tracés. Revue de Sciences humaines [En ligne], 18 | 2010, mis en ligne le 01 mai 2012, consulté le 03 octobre 2020.
URL : <http://journals.openedition.org/traces/4626>

D'autres sources qui nous parlent de cette complémentarité, Etienne Planel, et Santi Figueras quant à eux soulignent l'apport direct sur l'appréhension et le travail du texte qu'a l'improvisation. Pour Etienne Planel, la compréhension des choix du compositeur grâce aux aptitudes à entendre permet un plus grand recul sur le texte, manipuler le texte en improvisant autour de ce dernier permet une désacralisation de la partition. Santi Figueras, ajoute que le travail sur le texte à travers l'improvisation permet d'entretenir une certaine "fraîcheur" dans l'interprétation.

Laurence Monfroy et Santi Figueras lors de nos entretiens mon fait part d'exemples de procédés pour travailler autour d'un texte grâce à l'improvisation. Bien qu'ils ne soient pas identiques tous deux suivent le canevas suivant:

- 1) Analyse structurelle et harmonique de la pièce: L'élève accompagné de l'aide du professeur fait une analyse de la pièce afin de repérer les différentes parties et leurs parcours harmoniques respectifs.
- 2) Extraire l'harmonie et la structure: Une fois les schémas harmoniques de chaque parties repérés, l'élève les extrait de la pièce et s'exerce à les faire tourner telle une grille d'accords.
- 3) Improviser dans le style métrique harmonique de la pièce: Avec l'aide du professeur qui fait tourner la grille ou tout seul en assumant le rôle harmonique et mélodique, l'élève s'exerce à improviser dans le style de la pièce. Ce travail peut se faire par parties ou sur toute la pièce en fonction du niveau de difficulté.
- 4) Comparer les choix du compositeur avec ceux de l'élève: Après l'improvisation, l'élève accompagné du professeur comparent les différents choix faits. Pour comprendre les choix du compositeur et ce qu'il veut transmettre, développer le sens stylistique et le goût de l'élève, permettre à l'élève de s'approprier le langage du compositeur et enrichir sa culture.

En analysant le schéma ci-dessus et en repensant à mon expérimentation avec l'ensemble guitare et harpe, je me suis rendue compte que la préparation à l'improvisation était un moment d'apprentissage complémentaire à l'improvisation, et tout aussi intéressant.

C'est l'immersion dans le style de la milonga à travers l'improvisation qui a en effet permis aux élèves de se familiariser avec ce style. Ensuite l'improvisation leur a permis de se l'approprier et de développer une plus grande écoute entre eux. De plus, cette pratique, au delà de permettre la familiarisation ponctuelle avec un style permet à terme de développer des automatismes d'écoute et de décortication auditive. Les automatismes développés lors de mon apprentissage auprès de Santi Figueras, alors que nous n'avons eu le temps de travailler profondément que sur une de musiques improvisées différentes, me permettent aujourd'hui de saisir plus instinctivement d'autres styles qui n'ont pas été abordés.

C. Le savoir faire

Enfin, si l'improvisation permet de développer chez l'élève un savoir-être et un savoir entendre, elle est aussi un cadre idéal pour développer son savoir-faire.

La liberté qu'offre l'improvisation musicale étant un moment de travail en dehors de la partition et de toute contrainte stylistique est une opportunité idéale pour régler des problèmes techniques et développer des savoir faire. En effet comme j'ai pu le réaliser lors de l'expérimentation sur l'élève débutant, l'improvisation offre la liberté de créer et déguiser n'importe quel exercice technique afin qu'il soit le plus possible adapté à l'élève. D'autre part, l'improvisation au sein des musiques improvisées demande des compétences techniques spécifiques et est un très bon moyen d'intégrer leur apprentissage.

Lors de mes cours d'improvisation à Barcelone, j'ai pu observer en quelques mois à peine de nombreux progrès technique dans mon jeu. Ma connaissance du manche, mon aisance dans les déplacements, la coordination de mes deux mains et ma maîtrise de la polyphonie à la main droite s'étaient considérablement améliorées. D'autre part, je me suis aussi rendu compte à la fin de l'année que j'avais beaucoup plus de facilités à déchiffrer sans m'y être pour autant particulièrement entraînée. J'ai accordé cette aisance à la pratique de l'improvisation. Ayant appris à suivre un schéma harmonique, je pouvais anticiper plus facilement celui de la pièce lue, de même pour la structure de la pièce et la construction mélodique des phrases. Le travail de mémoire et de la structure lors des improvisations m'a

permis de développer des compétences me permettant de me faire un schéma mental plus instinctif des pièces déchiffrées. Enfin, grâce à l'acquisition d'une maîtrise rythmique interne profonde j'avais plus de facilité à lire les rythmes complexe et de me situer dans une carrure. D'autre part grâce à mon appropriation de nombreux styles différents, mais aussi à la spontanéité et la créativité que j'ai développées pendant cette année d'improvisation je me suis rendu compte que j'étais capable de modifier un texte trop difficile pour une lecture à vue ou combler un moment d'absence tout en collant au style.

Pendant son entretien Santi Figueras, explique que l'improvisation nécessite de développer au maximum la mémoire procédurale mais également une très haute capacité de concentration. Ainsi il explique que l'improvisation demande et développe une grande dextérité et habileté cognitive. L'élève doit être capable simultanément de réaliser une action physique, créer mentalement en anticipant ce qui va suivre, être à l'écoute des autres, et avoir une vue globale sur l'oeuvre et sa structure. Pour réussir à être libre au moment de jouer l'élève est donc obligé de développer des automatismes et d'aiguiser au maximum sa dextérité, un geste mal contrôlé, une note non voulue pouvant fortement le perturber dans toutes les tâches parallèles qu'il doit réaliser.

Etienne Planel m'a raconté qu'après la pratique de l'improvisation plusieurs de ses élèves ayant même un très haut niveau lui ont confié que improviser pour eux revenait à jouer un nouvel instrument. Confrontés à ces problèmes de souplesse cognitive peu habituels, ils expérimentent aussi une autre grande difficulté qu'Emmanuelle Vincent, professeur de violoncelle au Conservatoire à Rayonnement Régional de Lyon, explique très justement : « 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. »²⁴.

Il faut se rappeler que improviser et créer sont des savoir-faire en soi.

²⁴ Extrait du site d'Emmanuelle VINCENT : www.meandresmusicaux.fr consulté le 3 octobre 2020.

Dans une discussion avec Malou Oheix, chanteuse jazz en formation supérieure au Centre Musical Didier Lockwood, autour du plaisir qu'elle prenait et l'intérêt qu'elle trouvait à participer aux Jams sessions, l'idée de dépassement de soi est apparue au premier plan. Pour elle, une Jam est un espace de prise de risques, qui dans l'urgence de l'instant pousse à se dépasser : « Il faut tout capter plus rapidement, suivre les autres et s'adapter ». Ce défi audacieux de jouer avec des inconnus devant un public, nécessite un lâcher prise qui rend la situation ludique et libératrice. C'est un lieu d'apprentissage sans peur de l'échec : « Des fois ça marche, des fois ça ne marche pas, mais ça fait toujours apprendre. »

Les Jams sont aussi pour elle des moments de partage et de rencontre. Jouer avec des inconnus permet d'explorer différentes visions de la musique où chacun exprime sa propre personnalité. Cela permet donc un enrichissement mutuel de tous les participants et un partage de connaissances.

L'improvisation, partant d'un travail du son, permet de développer toute les compétences nécessaires à un musicien pour mieux traiter un texte et revenir à ce son. Comme nous l'avons vu, l'écoute qu'elle demande permet à l'élève aussi bien de développer son rapport aux autres et à lui même, sa créativité, sa technique musicale, son expression... Mais aussi, le travail par l'improvisation permet de développer les compétences fondamentales nécessaires à l'autonomie de l'élève dans l'apprentissage musical comme le rythme, l'harmonie... et même la lecture comme j'ai pu le vérifier à travers l'expérimentation d'improvisation dans les premiers cours chez l'élève débutant.

3) D'autres perspectives

L'apprentissage par l'improvisation peut être intégrée dans d'autres contextes que les cours de pratique instrumentale quotidien.

A. Pédagogie du projet

J'ai pu expérimenter l'intégration de l'improvisation dans le cadre de l'organisation d'un projet de médiation avec deux autres étudiantes de ma promotion. Nous avons pour projet d'amener des étudiants de la fac de musicologie et des élèves du conservatoire à se produire dans une performance sonore en lien avec les oeuvres exposées au Consortium, le centre d'art contemporain de Dijon. Bien que la présentation finale soit exclusivement composée d'improvisation libre, nous l'avons présenté aux différents participants comme un projet ouvert ayant pour objectif de permettre une rencontre entre des étudiants musiciens de milieux et de styles différents et un travail de transversalité en partenariat avec le Consortium.

Ayant choisi comme point d'accroche cette recherche de transversalité, nous avons abordé le projet dans un travail centré sur le corps, la spatialisation, les sensations et les émotions. L'improvisation est apparue au cours du travail comme un moyen d'arriver à cet objectif. Sa pratique n'étant pas perçue comme une fin, nous avons évité de créer des blocages et des complexes chez les différents musiciens de niveaux instrumentaux très hétérogènes, et pour la grande majorité n'ayant jamais improvisé. Nous avons ainsi fait le choix de nous servir principalement de l'improvisation libre pour arriver à faire vivre cette rencontre entre instrumentistes de différents milieux, niveaux, et pratiques musicales. L'objectif principal étant de leur permettre de jouer tous ensemble sans contraintes liées au background de chaque musicien. L'improvisation nous a ainsi permis d'éviter des problèmes liés aux capacités de lecture de chacun ou de connaissances spécifiques d'un style en particulier auquel auraient pu être confronté les membres du groupe.

Nous avons pu bénéficier aussi des vertues de l'improvisation la rendant moteur à la création collective. Chacun se sentant écouté, et libre de proposer des idées musicales dans l'improvisation, au moment de participer pour proposer des idées pour le projet, tous se sentaient également écoutés et libres de participer. D'autre part, lors des entretiens que Sylvain Linon a recueillis pour l'écriture de son mémoire, d'après Natassia Cabrie-Kolski, l'improvisation aurait un certain « pouvoir de réinitialisation »²⁵. Ce pouvoir de réinitialisation que nous avons observé lors du projet, a permis aux membres de déconnecter avec leur pratique habituelle et s'ouvrir à toutes les propositions. Cette ouverture s'est révélé être un moteur créatif. Enfin, elle nous a également permis de faire face à un temps de préparation très réduit. Nous n'avons que trois séances planifiées sur deux semaines pour préparer la production finale du projet. L'improvisation nous a pourtant permis de produire un résultat artistiquement et musicalement intéressant.

B. Les cours spécialisés d'improvisation

Pour aller plus loin...

Lors de ces expérimentations pédagogiques ou expérience personnelles, le problème récurrent à été celui du temps. L'échéance de la prestation finale, et le nombre de séances souvent très limité m'ont permis de constater qu'il était difficile de s'immerger réellement dans la pratique de l'improvisation musicale. Par exemple, lors de mon expérimentation sur le groupe guitare et harpe, j'ai été confrontée à ce dilemme. Devant l'échéance de la prestation finale j'ai dû faire le choix de réduire le nombre de séances d'improvisation prévues, et donc de mettre de côté ces moments de découverte tout aussi enrichissant pour le travail de l'oeuvre, au profit d'un travail plus concret de la pièce qui serait présentée.

Etienne PLANEL m'a confié lors d'un entretien la difficulté d'intégrer l'improvisation dans les cours de formation musicale à cause de ce problème de manque de temps en cours de FM pour aborder sérieusement cette pratique. La solution à donc été d'offrir des cours d'improvisation indépendants aux cours de FM. Cette solution idéale présente cependant quelques contraintes. Premièrement intégrer une classe d'improvisation

²⁵ LINON Sylvain, *L'improvisation, quelle place dans l'apprentissage instrumental ?*, op. cit. page 31, page 24.

optionnelle au conservatoire demande une motivation assez forte de l'élève pour accepter de s'engager et se dédier sérieusement à l'improvisation, la charge horaire et de travail supplémentaire qu'elle oblige est considérable. Ensuite, pour disposer de ces cours d'improvisation l'élève doit être informé de leur existence et suffisamment curieux pour s'y intéresser. Or les cours d'improvisation peuvent paraître, pour un musicien qui n'y a pas encore été initié, effrayants ou bien peu attrayants.

En effet, lors du stage d'improvisation libre proposé par l'ESM, je me souviens qu'avant d'y participer les avis étaient très divergents et tout le monde n'était pas enchanté de devoir improviser. Sylvain LINON qui a consacré son mémoire de pédagogie à l'improvisation libre témoigne lui même d'un manque d'attrait au premier abord pour cette pratique : « Je me souviens m'y être rendu non pas "à reculons" mais sans grande conviction »²⁶. Ce manque d'intérêt chez les musiciens avancés pour ces cours d'improvisation en général, témoigne de la méconnaissance de cette pratique et les aprioris qu'elle engendre. L'un d'entre eux, est la croyance que l'improvisation serait une discipline totalement à part, n'ayant aucun intérêt pour leur pratique principale d'instrumentiste classique. J'ai moi même expérimenté une sensation quelque peu similaire lors de ma formation initiale. Pratiquant également de la guitare en musiques actuelles et amplifiées, j'avais des cours de guitare électrique où l'on m'enseignait l'improvisation. Cependant je manifestais un réel manque d'intérêt pour cette pratique ne voyant pas ce qu'elle pourrait m'apporter en tant que guitariste classique. Ce n'est qu'à mon arrivée en études supérieures de musique que j'ai eu la maturité suffisante pour réaliser tout ce que cela m'apportait et que je me suis rendue compte de mon erreur. Enfin, bien que certaines rares structures proposent ces cours, les places sont très limitées, et donc pas accessibles à tous les élèves.

Si des cours spécialisés d'improvisation permettent un travail de cette pratique en profondeur et sans contrainte de temps, pour réellement démocratiser l'improvisation dans l'enseignement de la musique classique et qu'un plus grand nombre d'élèves y ait accès, la solution est de l'intégrer au maximum aux cours instrumentaux individuels, ou bien de l'intégrer ponctuellement grâce à la pédagogie du projet, qui par sa ponctualité et sa constitution en groupe permet un partage à un plus grand nombre de l'improvisation.

²⁶ LINON Sylvain, *L'improvisation, quelle place dans l'apprentissage instrumental ?*, op. cit. page 31, page 8.

CONCLUSION

Grâce à la réalisation de ce mémoire, et aux rencontres, entretiens, expérimentations et réflexions pédagogiques qu'il a engendrés, j'ai été amenée, premièrement, à me questionner sur l'enseignement musical en Europe et la place qui y est laissée aux amateurs. Aussi, les expérimentations m'ont poussée à une réflexion et un questionnement très enrichissant de mes propres actions en tant que pédagogue. Elle m'ont aussi poussée à sortir de ma zone de confort pédagogique en m'essayant à des pratiques différentes des mes habitudes. J'ai ainsi appris l'importance de toujours se questionner et d'oser se lancer dans des pratiques nouvelles pour évoluer, et permettre au même temps au paysage pédagogique qui nous entoure d'évoluer lui aussi. Je suis arrivée à la conclusion que l'improvisation musicale dans la pratique pédagogique, bien qu'elle demande une réflexion préalable, est accessible à tous. Je vais donc continuer de l'intégrer au mieux auprès de mes élèves et en discuter avec mes collègues, pour permettre aux premiers de bénéficier de ses nombreuses qualités pédagogiques et aux deuxième de les en convaincre en espérant qu'un jour peut-être ils puissent l'utiliser à leur tour.

J'aurais souhaité approfondir dans ce mémoire l'importance que l'improvisation peut avoir dans une formation de musicien professionnel du point de vue de sa pratique artistique. L'improvisation, si elle est, comme nous l'avons vu, un moyen de développement du musicien amateur, elle peut aussi être source d'une très grande virtuosité et une clef de développement artistique et poétique dans la création de projets, spectacles, performances, créations contemporaines, transversales ou non, répondant à l'ouverture demandée aux musiciens professionnels d'aujourd'hui.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages:

- *Encyclopédie Universalis*, France S.A. 1968, Volume 8, cinquième publication 1973, article *Improvisation musicale*, page 775.
- IKOR Tristan, *Significations de l'improvisation le rapport à soi dans le jeu musical*, Thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, université de Lyon 2, décembre 2014. <http://theses.univ-lyon2.fr>
- BIESENDER Volker, *Plaidoyer pour l'improvisation dans l'apprentissage instrumental*, Paris, Ed. Van de Velde 2001.
- Ministère de la Culture et de la Communication, *Schéma national de l'enseignement pédagogique de l'enseignement initial de la musique*, avril 2008.

Revues:

- Clément Canonne, « Enseigner l'improvisation ? Entretien avec Alain Savouret », Tracés. Revue de Sciences humaines [En ligne], 18 | 2010, mis en ligne le 01 mai 2012, consulté le 03 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/traces/4626>

Sites:

- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales: <https://www.cnrtl.fr>, consulté le 3 octobre 2020
- Célestin FREINET, Les invariants de pédagogie : <http://www.icem-freinet.fr>, consulté le 3 octobre 2020
- Extrait du site d'Emmanuelle VINCENT : www.meandresmusicaux.fr consulté le 3 octobre 2020.

Mémoires:

- BOSSU Clotilde *Dans quelle mesure peut-on donner une place à l'improvisation dans tout l'enseignement de la pratique instrumentale ?*, CEFEDM de Normandie, 2009.

- DESSEAUVES Camille, *La pluralisation de l'apprentissage instrumental, sur l'exemple de la clarinette*, ESM Bourgogne Franche-Comté 2019

- LINON Sylvain, *L'improvisation, quelle place dans l'apprentissage instrumental ?*, ESM Bourgogne Franche-Comté 2018