

CEFEDM Rhône-Alpes
Promotion 2012-2014

***L'enseignement de
l'improvisation libre***

Baptiste ARNAUD

Remerciements

Merci à toutes les personnes qui ont accepté que je vienne observer leurs ateliers d'improvisation libre, et qui ont pris le temps de discuter avec moi sur ce sujet. Sans eux ce mémoire n'existerait pas.

Merci à tous les professeurs et camarades du Cefedem pour tout ce qu'ils m'ont apporté durant ces deux années.

Table des matières

Description d'un moment musical improvisé.....	3
Tentative de définition de l'improvisation libre.....	4
Présentation des sources.....	6
I. Improviser, oui, mais comment ?.....	9
1. Conditions de l'improvisation libre.....	9
A. Les conditions de la liberté.....	9
B. Tous les sons sont valables.....	10
2. L'attitude de l'improvisateur.....	11
A. L'écoute : un comportement essentiel.....	11
B. Musique du présent.....	12
C. L'engagement.....	13
3. La mise en musique.....	15
A. L'importance de l'expérimentation.....	15
B. La précision du geste.....	17
4. Faire de la musique ensemble.....	19
A. La co-construction d'un moment musical improvisé.....	19
B. Musique orale d'une micro-société.....	20
II. Différences entre les contextes et les approches.....	22
1. Différences d'objectifs.....	22
A. Présentations publiques.....	22
B. Apport d'une culture musicale.....	23
C. L'improvisation comme un outil ou comme une fin en soi.....	24
2. Différences de public.....	25
A. Public enfant.....	25
B. Ateliers d'improvisation libre avec des non-musiciens.....	26
3. Différences de fonctionnement.....	28
A. Utilisation d'œuvres extra-musicales : deux approches	28
B. Positionnement du professeur.....	30
C. Rôle de l'enregistrement.....	30
III. Positionnements personnels.....	32
1. Les valeurs de l'improvisation libre.....	32
2. L'évaluation de l'improvisateur et de l'improvisation.....	33
3. Rôle du professeur d'improvisation libre.....	35
Annexe I : Entretien avec Sébastien Beaumont.....	38
Annexe II : Entretien avec Laurent Fléchier.....	41

Annexe III : Entretien avec Jean-Charles François.....	51
Annexe IV : Entretien avec Joëlle Léandre.....	57
Annexe V : Entretien avec Pascal Pariaud.....	60
Annexe VI : Entretien avec Olivier Py.....	67
Annexe VII : Entretien avec Guillaume Roy.....	71
Bibliographie.....	74

Description d'un moment musical improvisé

Trois musiciens arrivent sur scène. Ils jouent des instruments différents. Ils savent qu'ils vont créer une musique ensemble mais ne savent du tout ce qu'ils vont jouer. Ils ne se sont pas parlé à propos de ce qu'ils allaient jouer, ils ne s'en sont même pas préoccupés. Ils se concentrent, écoutent le silence, se connectent au présent, laissent venir une impulsion sonore. Sans se projeter, ils sont à l'écoute de sons intérieurs. Se forme une « idée musicale » embryonnaire, qui se définit petit à petit dans la tête et le corps d'un musicien. Tout d'un coup l'urgence est là : il faut donner corps à ce son. Deux musiciens commencent à jouer presque en même temps. Deux sons, deux musiques très différentes. Deux discours sont commencés. Le troisième, qui n'avait pas d'intention précise réagit à ces interventions au bout de quelques secondes. De ces sons initiaux, les musiciens en sont responsables et ils en ont conscience. Ils sont à l'écoute de ces sons qui suivent leurs cours. Ils creusent ces sons, les sculptent comme une matière. En même temps ils n'ont pas forcément de décision à prendre : ils ne font que suivre ce qu'exige la musique, comme s'il y avait une nécessité incluse dans le son initial qu'il fallait suivre et surtout ne pas lâcher, sous peine de perdre le fil, de casser la communication entre les musiciens. Petit à petit les trois discours vont former une musique complexe mais structurée. Chacun prend sa place dans le groupe : un musicien est franchement en avant tandis que les autres, plus en arrière-plan, n'en sont pas moins essentiels. Les trois musiciens évitent les relations trop systématiques, trop prévisibles, mais les trois voix sont quand même relativement interdépendantes car les musiciens sont profondément à l'écoute de ce qui se joue. La musique se précise, prend un caractère de plus en plus affirmé, elle mûrit et s'affirme. Elle devient intelligible pour le public et les musiciens.

Tout d'un coup on sent que la musique prend une autre direction, une des voix change peu à peu de caractère, prend une place différente dans le groupe, et les autres musiciens se repositionnent. Tout va très vite. Deux musiciens jouent une musique très différente de ce qu'ils venaient de jouer (avec cependant un sentiment de continuité indéniable), le troisième a fait évoluer sa « matière » musicale sans pour autant la changer totalement. Un autre équilibre est trouvé, mais il n'est pas statique. Au contraire, la musique se dirige vers une direction. Les voix sont de plus en plus intriquées les unes dans les autres, on sent la jubilation des musiciens de jouer ensemble, d'avoir trouvé un terrain de jeu commun. Ils jouent donc, se provoquent, réagissent ou ne réagissent pas (avec malice?). La jubilation est communicative, le public suit toutes les relations qui se trament dans la musique et sur la scène entre les musiciens. D'autres bifurcations seront prises, la musique vivra la vie qu'elle demandait, ira jusqu'au bout et même plus loin de ce qu'entrevoyaient les musiciens et le public. Puis soudain c'est la fin. On le sent, on sait qu'il n'y en a plus pour très longtemps. Les musiciens accompagnent donc la musique jusqu'à sa mort « naturelle ». Un silence de quelques secondes suit cette mort du son. Retour au silence initial. Les musiciens refont surface,

une image globale du moment musical se forme dans leur esprit, ils sont un peu exténués d'avoir été tellement concentrés pendant ces quelques minutes, d'avoir tout donné à cette musique. Ils se déconnectent du présent qui demande un tel engagement de soi, se délivrent de cette lourde responsabilité de faire vivre la musique. Ils ont le sentiment d'avoir pu réaliser le potentiel de la musique à laquelle ils ont donné vie. Ils sont heureux, satisfaits.

Tentative de définition de l'improvisation libre

Ce qu'on nomme ici « improvisation libre » est une manière de faire de la musique déterminée par les deux règles suivantes :

- Les improvisateurs ne doivent pas prévoir ce qu'ils vont jouer ni se mettre d'accord entre eux sur quelconque paramètre de jeu.
- Tout est autorisé *a priori*, tous les sons, toutes les attitudes ou comportements.

C'est donc une manière de faire de la musique qui enlève en théorie toutes les contraintes. Seules les conditions et les musiciens eux-mêmes donnent le cadre de jeu.

Cette manière de faire de la musique, si elle est répétée régulièrement, devient une pratique musicale, pas attachée à un style, à une origine culturelle ou à un instrument mais à une procédure, comme l'est la composition ou l'interprétation. De cette pratique découlent nombre de questionnements légitimes. Pour certaines personnes ce sont plutôt leurs propres questionnements ou valeurs qui les ont poussés vers cette pratique. Les différentes tentatives de nommer cette pratique musicale sont une des manifestations de ces questionnements. Derek Bailey propose le terme d'improvisation non-idiomatique dans le sens où aucun style, aucun idiome n'est imposé. Selon lui « [L']engouement pour l'improvisation libre provient en grande partie d'une remise en question du langage musical, ou plus exactement, de ses "règles" ». ¹ En effet, si un musicien pratique cette manière d'improviser, c'est peut-être qu'il cherche à se libérer d'un style prédéterminé. C'est le cas de Derek Bailey, au départ guitariste de jazz qui s'est petit à petit libéré des éléments idiomatiques de la musique de jazz. C'est une liberté par la négative : on devient libre parce que l'on se libère d'une condition imposée. Cependant on remarque bientôt, quand on improvise en dehors de tout style, qu'on recrée vite un langage, ou qu'on utilise des éléments de musiques entendues ou pratiquées.

« Il n'y a pas de non-idiomatique. Ça n'existe pas. Qu'est-ce que c'est que le non-idiomatique ? Les gens arrivent, leur façon de jouer l'instrument, leur façon dont ils ont appris l'instrument est idiomatique. Ce n'est pas parce que les classiques jouent des musiques différentes qu'ils n'ont pas un langage idiomatique dans la façon dont ils jouent leur instrument. Donc après on peut, dans notre cas, désapprendre partiellement cette façon de jouer, mais en créant quoi ? Un nouvel idiome ! » Jean-Charles François

1 Derek Bailey, *L'improvisation, sa nature et sa pratique dans la musique*, Paris, éditions Outre Mesure, 1999, p. 98.

Il faudrait alors parler de musique néo-idiomatique, pluri-idiomatique ou pan-idiomatique.

Alain Savouret a trouvé le terme d'improvisation générative pour désigner la classe d'improvisation libre qu'il a créé au CNSM de Paris. Elle désigne, on le verra, une manière d'improviser partagée par nombre d'improvisateurs. Pour donner de la cohérence à leur musique, ils la font découler du premier son, du premier geste. « Ce premier son, ce premier souffle, ce premier bruit, ce premier instant, moment sera l'entité, et ça c'est vrai on l'a compris, et le caractère [de l'improvisation]. » (Joëlle Léandre) Cependant cette nomination est déjà un parti pris dans la manière d'improviser, et ne désigne nullement l'essence de cette manière de faire de la musique.

Pendant une période on appelait tout ce qui n'était pas du jazz mais qui était improvisé « les musiques improvisées » :

« Il y avait le jazz et les musiques improvisées... Voilà, il y avait le jazz qui faisait référence à une musique thématique, à une musique mélodico-rythmique et idiomatique, et la musique improvisée qui était tout le reste, très expérimentale, d'avant-garde, avec beaucoup de refus, beaucoup de volonté de se mettre en marge, et qui était à la croisée de plein de chemins, du rock, de la musique expérimentale, de la musique contemporaine, de la musique populaire, du punk, du jazz. » Laurent Fléchier

L'avantage de cette dénomination, comme souligne Olivier Py, est qu'au moins on parle bien de musique. Les autres termes pourraient s'appliquer à la danse ou au théâtre. Cependant ce terme est générique, et le néophyte pourrait penser qu'il désigne toutes les musiques où l'improvisation a sa place, c'est-à-dire nombre de musiques traditionnelles, le jazz, ... et l'improvisation libre.

Le terme improvisation libre a l'avantage de désigner très précisément les données de bases qui caractérisent cette manière de faire de la musique. C'est effectivement une musique improvisée puisque l'on ne sait pas ce que vont jouer les autres musiciens et que rien ne prédétermine ce qui va être joué. Cette absence de détermination et de censure d'aucune sorte nous rend libre de jouer ce que l'on veut. Mais si l'aspect totalement imprévu de cette musique nous libère de tout déterminisme, il est en même temps contradictoire. En effet, on pourrait considérer qu'un acte complètement libre et responsable (car la liberté nous donne de la responsabilité) est un acte contrôlé, dans un contexte contrôlé. Or ce qui est imprévu dans cette pratique, est justement le contexte déterminé en grande partie par les musiciens. C'est dans la contradiction entre le contrôle et la précision des gestes musicaux d'une part et des choix compositionnels et l'acceptation et la prise en compte complète de l'imprévu d'autre part que se trouve l'équilibre fragile entre le besoin de structuration du temps musical et la fraîcheur et la fragilité du moment de musique improvisée.

Cette manière de faire de la musique, quand elle est répétée régulièrement, devient une pratique musicale. Cette pratique musicale s'effectue maintenant dans de nombreux ateliers ou stages. Je suis allé voir divers ateliers dans des contextes différents, certains dans des conservatoires, d'autres non. Les publics étaient diversifiés : des élèves de cursus variés à des niveaux plus ou moins élevés, des amateurs ou des professionnels, des adolescents, des adultes ou plus rarement des enfants, voire des personnes âgées. J'ai interviewé certains professeurs qui donnent des ateliers ou des stages. J'avais déjà participé à des ateliers ou à

des stages d'improvisation libre, et je savais à quoi m'attendre, mais je voulais creuser avec ce mémoire des question pédagogiques : qu'est-ce qui s'enseigne ou se transmet dans ces ateliers ? Quel rôle prend le professeur ? Quels sont ses objectifs plus ou moins implicites ? Quel est le cadre installé ? Que viennent chercher les participants ?

Les ateliers observés ont un fonctionnement relativement similaire. Deux principales activités sont proposées : d'une part les improvisations libres sans contraintes de jeu, et d'autre part des exercices souvent sous forme « d'improvisation incitée »² dans lesquelles les participants expérimentent ou approfondissent un aspect musical en improvisant avec des contraintes ou avec des consignes. Après ces deux types de moments musicaux s'opère un retour. Sur quoi portent ces retours ? Quels sont les objectifs des différents exercices proposés ? Ils ont tous un lien avec une problématique de l'improvisation libre. Certains reflètent des choix plus ou moins consensuels parmi les improvisateurs. J'analyserai ces différences dans une deuxième partie. Enfin la troisième partie présentera ce qui me semble important à transmettre dans un atelier d'improvisation libre et ma vision du rôle d'un professeur qui anime de tels ateliers.

Présentation des sources

Ateliers visités

Ateliers de Laurent Fléchier au conservatoire de Villefranche-sur-Saône.

Laurent Fléchier anime deux ateliers dans ce conservatoire : un atelier d'une heure avec des élèves de deuxième cycle, composé de cinq élèves de 10 à 15 ans environ. Au deuxième atelier participe une dizaine d'adultes (à partir de 17 ans). Quand j'ai visité l'atelier, ils étaient au début d'une collaboration avec un chœur qui chantait du Guillaume de Machaut (musique du moyen-âge). Ils recherchaient donc des manières de se placer et des textures sonores qui iraient avec le chœur, ils n'ont pas fait d'improvisation libre à proprement parler : il s'agissait plus d'un travail de composition orale.

Atelier d'Olivier Py au conservatoire de Chalon-sur-Saône

L'atelier d'improvisation libre d'une heure est à destination des élèves du troisième cycle. Il est obligatoire pendant un an pour l'obtention du DEM. Le nombre de participants est très variable d'une séance sur l'autre, même s'il y a un noyau de quatre ou cinq élèves qui viennent régulièrement. Lors de ma visite seuls six élèves étaient présents.

Ateliers de Philippe Panier au conservatoire d'Aubervilliers

Un grand nombre d'ateliers d'improvisation sont proposés dans ce conservatoire. J'en ai visité deux à destination de publics très différents. Le premier était ouvert à tous, quatre élèves adultes y participaient,

² Alain Savouret, *Introduction à un solfège de l'audible : L'improvisation libre comme outil pratique*, Lyon, éditions Symétrie, 2010, p. 91.

dont un qui ne participait dans ce conservatoire qu'à cet atelier. Le deuxième était à destination des étudiants du Pôle Supérieur 93, et seuls trois étudiants sont venus ce jour-là. Ils ont découvert « le moulin à ouïr » qui est un dispositif musical électronique qui réagit aux déplacements d'une personne dans un espace donné.

Ateliers de la classe de recherche, d'expérimentation et d'improvisation du conservatoire du Blanc-Mesnil

Fabrice Villard anime plusieurs ateliers de ce type, de manière à accueillir tous les élèves qui vont présenter un DEM pour lesquels la participation à ces ateliers est obligatoire pendant deux ans. Lors de ma visite d'un de ces ateliers, cinq étudiants étaient présents qui venaient de plusieurs ateliers différents pour rattraper un jour férié.

Ateliers de Guillaume Roy au conservatoire d'Évry

Deux ateliers d'improvisation libre de deux heures sont proposés à Évry. Le premier est à destination des élèves de cycle spécialisés. Sept élèves du département jazz ou classique y participaient lors de ma visite. Le deuxième, ouvert à tous, a été annulé par manque de participants ce soir-là.

Atelier de Jean-Sébastien Mariage et de Frédérique Blondy dans l'annexe de l'église Saint-Méry à Paris

Cet atelier de deux heures hebdomadaires est animé en alternance par ces deux improvisateurs. Il est ouvert à tous, une quinzaine de musiciens viennent de temps en temps, trois ou quatre sont là presque tout le temps. Lors de ma visite, c'était le guitariste Jean-Sébastien Mariage qui animait l'atelier. Les cinq participants étaient des adultes amateurs ce soir-là.

Stage d'Alex Grillo

Situé dans une salle d'une maison de retraite, ce stage d'un dimanche par mois dure une journée de 10h à 18h. Ce jour-là huit stagiaires étaient présents (moi inclus), amateurs ou professionnels, tous ayant une grande expérience de l'improvisation libre.

Cours d'éveil de Martin Sadoux au conservatoire du Blanc-Mesnil

Je suis allé voir trois cours d'éveils avec des enfants de quatre à sept ans. Dans certaines activités, l'improvisation était prédominante.

Personnes interviewées

En plus de **Laurent Fléchier**, **Guillaume Roy** et d'**Olivier Py**, professeurs qui animent des ateliers décrits plus haut, j'ai interviewé plusieurs improvisateurs qui ont une activité pédagogique ou de transmission de la pratique de l'improvisation libre.

Jean-Charles François est percussionniste et compositeur. Il a été professeur à l'université de San Diego en Californie, où il a développé le projet Kiva qui était une élaboration lente et orale d'un langage musical par trois ou quatre musiciens qui se réunissaient régulièrement. De retour en France il a fondé le groupe d'improvisation *PFL Traject* avec Pascal Pariaud à la clarinette et Gilles Laval à la guitare électrique. Avec ce groupe il a participé à une expérience pédagogique à Vandœuvre-lès-Nancy dont le principal challenge était de construire un moment musical avec des participants très hétérogènes. Ils sont également intervenus au CFMI de Lyon.

Pascal Pariaud, également membre du *PFL Traject*, est professeur de clarinette à l'ENM de Villeurbanne. Dans cette école il anime un atelier d'improvisation hebdomadaire et régulièrement des ateliers d'improvisation ou de création musicale avec des élèves de premier et de deuxième cycle dans le cadre de l'école par l'orchestre (EPO).

Sébastien Beaumont est un guitariste Lillois, membre du collectif de musiciens *Musixx*, il anime un atelier qui regroupe des musiciens amateurs et professionnels.

Joëlle Léandre est musicienne-improvisatrice. Elle a enseigné de nombreuses années l'improvisation libre au Mills College en Californie. Elle anime régulièrement des stages d'improvisation.

I. Improviser, oui, mais comment ?

Les prochains paragraphes traitent des différentes questions que soulève la pratique de l'improvisation libre en petits groupes. En se basant sur mon expérience personnelle d'improvisateur, les entretiens menés avec des animateurs d'ateliers d'improvisation libre et les observations de tels ateliers, j'ai tenté de faire émerger et de répertorier ces problématiques. Elles sont toutes reliées les unes aux autres et apparaissent en même temps, elles ne sont pas classées par ordre d'importance. On s'y confronte forcément lorsqu'on s'adonne sur un temps long à cette pratique. Elles sont donc toujours abordées d'une manière ou d'une autre dans les ateliers d'improvisation libre. On se placera donc plus du point de vue du participant d'atelier qui découvre l'improvisation libre. Qu'apprend-on petit à petit en pratiquant l'improvisation libre ?

1. Conditions de l'improvisation libre

A. Les conditions de la liberté

Il faut donc jouer, puisqu'on est tous là dans cette salle pour faire de l'improvisation libre. Mais jouer quoi ? Ce qu'on entend. Et si l'on n'entend rien, si l'on ne sait pas quoi dire ? Alors on joue ce qu'on connaît, des bribes de ce qu'on a joué dans le passé, « ce qui sort ». On essaye, on cherche une musique qui puisse nous plaire. Mais pour oser cette sorte de mise à nue, d'aventure musicale dans l'imprévu, il faut être mis en confiance. Le rôle du professeur sera donc de mettre un cadre pour que les musiciens puissent s'exprimer. On joue à plusieurs, à deux ou trois. Laurent Fléchier s'appuie sur les participants déjà avancés pour créer ce qu'il appelle « un cocon musical » qui permette aux débutants de se lancer. Les plus avancés créent un contexte sonore qui permet aux moins avancés de ne pas se poser de questions. Petit à petit les élèves comprennent que tout peut se combiner, tous les sons et associations de sons sont possibles. Guillaume Roy, dans les premières séances, joue une série de duos avec ses élèves. Ils comprennent ainsi que leurs idées musicales, leur sons ont de la valeur, peuvent être repris par un improvisateur expérimenté.

Très vite cette liberté se transforme en responsabilité. Quand l'imaginaire du musicien se développe, qu'il commence à avoir des intentions musicales de plus en plus nettes, il devra préciser ses gestes instrumentaux afin de jouer ce qu'il entend (voir **La Précision de geste**). De même, il s'apercevra de sa responsabilité vis à vis du groupe et de la musique qui se construit. Son discours s'inscrit dans le contexte musical créé par les autres musiciens, « La matière compositionnelle, c'est l'autre » nous dit Joëlle Léandre. Mais il construit également le contexte, il en fait partie. Il est ainsi responsable devant les autres, dans ses choix de placements, et co-responsable du déroulement de la pièce improvisée (voir **La co-construction d'un moment musical improvisé**).

B. Tous les sons sont valables

La condition qui permet à l'improvisateur de s'autoriser à jouer ce qu'il veut et à jouer avec d'autres sans règles déterminées ni contexte culturel *a priori* est de penser que tous les sons peuvent avoir de la valeur et peuvent être écoutés avec intérêt. Cette prise en compte de tous les sons a été rendue possible par l'avènement de l'enregistrement et du microphone. Le champ du musical a été élargi aux bruits et sons du quotidien notamment grâce aux compositeurs de musique concrète. Selon Alain Savouret « C'est tout le "sonore perçu" qui doit faire l'objet d'un enseignement "musical", ou plus précisément, être le point de départ d'une "éducation musicale" de la personne au vaste domaine de l'audible ».³ Grâce aux technologies, et notamment avec l'apparition du microphone, les sons sont considérés et définis par leurs caractéristiques phénoménologiques, en dehors de leur contexte musical ou culturel. Les paramètres du son serviront de point de départ à des compositeurs modernes pour composer en se libérant de toute référence à un contexte culturel déterminé. Cette manière d'envisager la création musicale est encore fondamentale pour les improvisateurs d'aujourd'hui, et est reprise dans les cadres d'expérimentation proposés par un certain nombre de professeurs d'improvisation (voir **L'importance de l'expérimentation**).

Une autre figure importante, qui a permis de légitimer cette vision particulière de la musique, et qui est souvent citée par les improvisateurs, est celle de John Cage. En appliquant les idées bouddhistes de non-jugement aux sons, Cage pousse loin l'idée de ne pas hiérarchiser les valeurs des sons.

« Grâce à Cage, j'ai appris à aimer tous les sons, toutes les musiques, les noires, les marrons, les jaunes, les asiatiques, les indiennes, les arabes... Il n'y a plus aucune hiérarchie, il s'agit d'aimer l'instant musical, le geste du musicien. »⁴

Écouter et aimer le contexte aussi. Une pièce comme *4'33"* est fondamentale pour un improvisateur libre. Elle nous invite à écouter le silence, c'est-à-dire prendre entièrement conscience du lieu et du moment. Alain Savouret nous dit très justement que « Dans le cas de l'improvisation libre, le contexte (les circonstances topiques, chroniques, sociales...) se substituent au texte (la partition). »⁵ Encore faut-il être à l'écoute de ce contexte.

3 Alain Savouret, *op. cit.*, p. 45.

4 Joëlle Léandre, *À voix basse : entretien avec Frank Médioni*, 2008, MF éditions, p. 27.

5 Alain Savouret, *op. cit.*, p. 38.

2. L'attitude de l'improvisateur

A. L'écoute : un comportement essentiel

Une violoniste, un clarinettiste, un guitariste et une chanteuse viennent d'improviser une pièce. Le professeur demande : « comment vous écoutez ? ». Beaucoup se sont focalisés sur la voix. Le violon et la clarinette se sont un peu écoutés car ce sont deux instruments mélodiques. Le professeur explique que la variété et la conscience de ce qu'on écoute change le rôle et le placement qu'on prend dans un groupe d'improvisation. On peut jouer contre, ne pas se laisser influencer par les changements. La position spatiale est très importante.

La qualité essentielle d'un improvisateur est de savoir écouter. Joëlle Léandre parle d'« écoute profonde ». Écoute du contexte, écoute de soi.

L'écoute du contexte commence par l'écoute de l'acoustique du lieu. Être attentif aux différentes acoustiques des lieux, à comment notre instrument et le groupe sonne différemment d'un lieu à l'autre, expérimenter les différentes manières de faire sonner un lieu est un aspect rarement abordé par les instrumentistes, tant l'importance du texte prend le pas sur la considération du contexte.

Une séance d'un atelier se passe exceptionnellement dans la salle d'orgue du conservatoire. Le professeur souligne l'importance de varier les acoustiques. Il fait écouter la soufflerie de l'orgue. Elle sera vite couverte par les musiciens.

Ensuite, le contexte est créé par les autres musiciens. Guillaume Roy demande aux élèves d'analyser ce qu'ont fait les autres, et surtout ce qu'ont voulu dire les autres. « Plus les élèves sont avancés et plus l'analyse va être précise. C'est important : mieux on situe l'autre et mieux on peut jouer avec, c'est clair. »

Alain Savouret a développé ce qu'il appelle « L'hypothèse de la triple écoute » qui illustre les différentes échelles dans lesquelles se place l'écouter. Il appelle ces trois types d'écoute : l'écoute microphonique, l'écoute mésophonique et l'écoute macrophonique. Elle correspondent à la fois à différentes échelles de « focales d'écoute », différentes échelles de temps du discours musical, et fait appel à différents types de mémoires sonores. Différentes musiques favorisent différents types d'écoute mais les trois niveaux d'écoutes devraient constamment être utilisés en improvisation libre.

L'écoute microphonique s'attache à la matière sonore, aux caractéristiques du son. La mémoire instantanée est concernée, on ne s'attache pas à ce qu'il se passe dans la durée. L'espace acoustique n'a pas d'influence sur ce type d'écoute, puisque l'écouter se place au plus près du son, comme à l'intérieur de celui-ci.

L'écoute mésophonique représente l'écoute que l'on pratique la plupart du temps. C'est l'écoute de la parole qui relie les mots d'une phrase pour lui en donner un sens cohérent. C'est le niveau d'analyse qui permet de donner de la continuité et de la cohérence à un moment musical. C'est elle qui nous permet également de penser la forme d'une pièce avec son début, son milieu et sa fin. La mémoire à court terme est ici convoquée. On se souvient de ce qui s'est passé immédiatement avant, ou sur une échelle de quelques minutes.

L'écoute macrophonique, fait appel à la mémoire à long terme. C'est une écoute cultivée, sinon acculturée (dans le sens d'une oreille qui a subi une acculturation, ce qui est le cas pour tous les êtres humains). Elle convoque toutes sortes de références musicales, artistiques, mais aussi des références tirées de nos expériences quotidiennes. Elles rattachent un sens, une signification à un son. C'est grâce à elle qu'on reconnaît le son d'une mobylette, ou qu'un accord de septième majeure nous évoquera le jazz ou Debussy selon les références de chacun.⁶

B. Musique du présent

Écouter nécessite de ne pas penser, de ne pas réfléchir (nécessairement à autre chose que ce qu'on écoute). Être à l'écoute mobilise toute notre attention. Le contexte, en improvisation libre, étant par nature imprévu, l'écoute devient également, et uniquement, l'écoute du moment. L'interprète anticipe un minimum sur un processus qu'il connaît et qu'il a déjà parcouru. L'improvisateur ne peut rien prévoir avec certitude, il est donc en prise directe et immédiate (sans médias comme une partition, ni cadre prédéterminé) avec le présent. Il est donc important pour un improvisateur de se rendre disponible : de pouvoir accepter et prendre en compte tous les possibles sonores.

« J'aime arriver sur scène, j'ai travaillé plein de trucs mais je ne sais pas du tout ce que je vais jouer. Et puis si ça se trouve je vais jouer un truc que je n'ai pas travaillé. Et la fois d'après je vais essayer d'être dans le même état. C'est-à-dire dans l'état du moment. Je trouve que c'est vraiment une musique du moment. La musique c'est le moment de toute façon. Mais c'est vraiment le moment développé à l'extrême. Ça apprend ça. »

Guillaume Roy

Il s'agit donc d'un lâcher-prise : une acceptation totale de l'imprévu. Ce lâcher-prise peut être travaillé en proposant des protocoles où les improvisateurs savent exactement ce qu'ils doivent faire et agissent sans se poser de question. Sébastien Beaumont propose de tels exercices dans ses ateliers (voir **Ateliers d'improvisation libre avec des non-musiciens**). Les improvisateurs se rendent compte que toute association de son peut être intéressante et que deux voix libres et indépendantes peuvent produire une musique qui ait du sens. Il n'y a donc pas besoin de chercher à nouer des relations trop systématiques entre les voix, les oreilles des auditeurs créeront de toute façon un sens, une cohérence

⁶ Alain Savouret, *op. cit.*, pp. 98 à 105.

globale si tous les improvisateurs assument ce qu'ils jouent. De toutes façons les musiciens créeront des relations sans le vouloir.

Cette attitude de ne pas se poser de questions, d'avoir la tête vide, de spontanéité, se retrouve également dans la manière d'aborder la musique qui est en train de se jouer. En effet, il y a une idée de non-contrôle dans la musique improvisée. Les idées qui nous viennent ne sont pas les bienvenues. Lee Quan Ninh est catégorique :

« Toute idée en improvisation est une mauvaise idée. C'est une pièce rapportée, une incongruité. C'est une fuite devant la responsabilisé d'être à la fois présent et en présence. »⁷

Être à l'écoute du présent signifie aussi être totalement au service de la musique qui est en train de se jouer. Les improvisateurs deviennent cette musique. En ce sens, une fois qu'émergent les premiers sons, l'improvisateur n'est plus libre mais contraint, pris dans l'engrenage qu'est la musique, il sent qu'il ne peut jouer autre chose que ce qu'il est en train de jouer.⁸ Cet état d'unité entre les musiciens dans le moment présent participe grandement à l'aspect jubilatoire de la pratique de l'improvisation libre. Cependant, arriver systématiquement à se mettre dans cet état demande du temps et de l'expérience. C'est pourquoi il est important de renouveler souvent l'expérience d'improvisation avec le même groupe car même si cet état est le fruit d'une expérience personnelle, il est aussi facilité par la cohésion d'un groupe de musiciens qui se connaissent bien. Les protocoles qui travaillent sur les réactions et les non-propositions tels que pratiquent Pascal Pariaud et Jean-Charles François sont des outils efficaces pour approfondir cette écoute et créer une musique du présent (voir **La co-construction d'un moment musical improvisé**).

Ce rapport au présent permet de se libérer en partie de nos inhibitions éventuelles, de nos représentations de ce que devrait être une "bonne musique". Il permet d'être à l'écoute et donne une réelle égalité aux sons et aux improvisateurs. Il permet d'accepter l'imprévu, la surprise, l'accident, d'intégrer ces paramètres incontrôlables dans notre manière d'improviser. Cette acceptation rend possible un plein engagement du musicien dans la musique.

C. L'engagement

Cette connexion au présent est aussi représentée par l'engagement, l'investissement total du musicien. C'est cette attitude d'investissement dans son jeu (il est convaincu de ce qu'il est en train de jouer) et dans l'écoute (il écoute tout et tout le temps) qui fait la qualité d'un improvisateur.

7 Lê Quan Ninh, *Improviser librement : Abédédair d'une expérience*, Lyon : Môméludies éditions, 2010 p. 39.

8 Voir sur ce sujet l'article « Décision » de Lê Quan Ninh, *op. cit.*, p. 21.

Improvisation d'une chanteuse et d'un clarinettiste, tous deux improvisateurs débutants. Ils sont très à l'écoute, très respectueux, recherchent une unité et développent un discours musical contrôlé et conventionnel. Tout d'un coup un son incontrôlé est joué par le clarinettiste. Ce geste non-voulu dramatise la musique, le clarinettiste se retrouve obligé de jouer avec cet accident, de le prendre en compte. Il n'est plus dans le contrôle de son geste instrumental mais il "est joué par" l'accident, par l'imprévu, obligé de se débattre dans l'inconnu. Il a lâché prise, on le sent soudain investi d'une autre énergie : celle de l'urgence.

Tous les auditeurs auront perçu cette différence d'état, la musique est devenue tout d'un coup bien plus captivante. Le commentaire du professeur en est l'illustration : « J'aime la fin car il y a eu une tension. Le reste est gentil, joli mais un peu ennuyant. (Au clarinettiste:) Le moment où tu ne contrôles plus ça devient intéressant. »

On voit dans cet exemple que le lâcher-prise permet un engagement total. Un des freins à l'engagement est la peur de rater. Or l'erreur qui viendrait d'une perte de contrôle de son instrument n'existe pas en improvisation : la seule "erreur" est de ne pas prendre en compte cette intrusion d'un nouveau son, d'une nouvelle énergie qui est issue d'un accident. Si l'on ne prend pas en compte cet accident, cela veut dire que nous ne sommes pas à l'écoute, ou que nous refusons la valeurs de certains sons. Or, on l'a vu, la hiérarchisation des sons *a priori* n'existe pas en improvisation libre. Comme rien n'est prévu, les pertes de contrôle de l'instrument ne constituent pas des fautes mais des accidents, des péripéties.

Guillaume Roy utilise les longues durées pour faire en sorte que les improvisateurs accèdent à un état de désinhibition :

On va faire des impros d'une demi-heure. Pour aller au-delà du moment où on a des idées. C'est-à-dire : il y a un moment où ça commence à s'assécher un peu, et qu'est-ce qu'il se passe ? C'est aussi qu'on arrive à un état (quelque soit le niveau) où on n'a plus d'appréhension. C'est-à-dire qu'on s'en fiche de rater un truc. On s'en fiche d'avoir une mauvaise idée. On n'a plus peur du tout, passé un certain stade.

Pour aller plus loin, on pourrait dire que c'est l'accident, l'imprévu, qui est la matière compositionnelle de l'improvisateur. L'accident peut venir d'un autre musicien qui change tout d'un coup son jeu, ou d'un rapprochement musical inattendu entre plusieurs improvisateurs, ou d'une perte de contrôle (provoquée ou non) de son instrument. L'inattendu permet à l'improvisateur d'être dans le présent, à l'écoute et donc investi. « Pour aider à cultiver cet engagement il faut se surprendre soi-même », explique Philippe Panier. Il place volontairement ses élèves dans des situations de jeu qu'ils ne connaissent pas, avec des modes de jeu, ou des « projets » d'improvisation qu'ils n'ont pas encore explorés. D'où l'importance de l'expérimentation aussi en cours d'improvisation libre.

Mais improviser, c'est aussi construire, creuser une musique. L'investissement se traduit également dans le fait de préciser une idée, de justement ne pas se laisser influencer tout le temps par les accidents ou la musique des autres improvisateurs. L'engagement c'est aussi de croire en ce qu'on joue et de le jouer quoi qu'il arrive (voir **Précision du geste**).

3. La mise en musique

A. L'importance de l'expérimentation.

L'expérimentation, aller ailleurs, est un des principes mêmes de l'improvisation. Selon Laurent Fléchier « Improviser, c'est vraiment faire du neuf. ». Improviser, c'est prendre des risques, c'est jouer ce qu'on ne sait pas. On a vu que cet état d'expérimentation, d'aller dans des chemins inconnus, aidait à s'investir dans le moment.

Une autre sorte d'expérimentation se pratique systématiquement dans tous les ateliers d'improvisation. C'est une expérimentation orientée, encadrée, qui permet de se construire un bagage d'expérience ou de connaissance. Dans cette forme d'expérimentation, ce qu'on recherche est clairement établi. Ce peut être de l'expérimentation individuelle et instrumentale. Une manière de se construire une technique instrumentale par tâtonnement.

Dans un atelier avec des enfants et des adolescents, chacun joue une improvisation de deux ou trois minutes en solo. Chaque élève a un axe d'expérimentation sur son instrument donné par le professeur et qu'ils gardent plusieurs séances. Avant chaque solo, on rappelle ce qu'ils doivent creuser, et après le solo, tous les élèves discutent si le projet a été clairement suivi ou pas.

La flûtiste développe sur le timbre. Cet aspect a été clair pour le groupe, par contre le professeur trouve que le discours n'a pas été bien construit : « Finis de bâtir ce que tu as commencé. »

La violoniste propose de jouer sur la durée et les silences. Elle joue seulement sur deux hauteurs différentes. On comprend bien sa recherche. Le professeur lui conseille de jouer aussi avec les bruits.

La pianiste joue une improvisation mélodique avec piano. Le professeur trouve qu'elle n'a pas assez utilisé le grave et l'aiguë du piano. Il lui demande de rejouer un solo en élargissant son ambitus et d'utiliser plus de touche noires.

Le saxophoniste doit raconter une histoire, ne pas changer d'idée, et prendre son temps. Le professeur trouve qu'il joue trop « jazz » et lui demande de refaire une improvisation plus lente et plus chromatique.

On voit dans cet exemple que le professeur guide les élèves dans leur élaboration de leur technique instrumentale qui passe par l'improvisation et l'expérimentation. L'avantage est que les nouveaux modes de jeu sont placés immédiatement dans un contexte musical. Le musicien cherche à élargir ses possibilités sonores et à faire de la musique dans le même temps. Les remarques du professeur traitent d'ailleurs également du style et de l'attitude musicale. Le projet sert de référence sur laquelle le professeur et les élèves peuvent discuter. Le professeur aide l'élève à pousser l'exigence encore plus loin dans ce cadre-là.

Ce genre d'improvisation incitée permet à l'instrumentiste d'élargir son champ des possibles. Rares sont les musiciens qui n'ont pas appris une musique particulière ou une manière spécifique d'utiliser leur

instrument (dans une école de musique ou ailleurs). Comme l'improvisation est une musique spontanée, l'improvisateur ne joue que sur la base de ce qu'il sait jouer. Ce genre d'exercice permet donc non pas de se libérer de cet apprentissage (qui fait de toute façon partie de notre identité musicale) mais de travailler d'autres aspects musicaux et instrumentaux que l'on n'avait pas explorés et qui pourront servir de bases à de futures improvisations. L'avantage de faire des solos pendant un atelier est aussi de permettre au groupe de mieux connaître les possibilités instrumentales de chacun. La liste de ce genre d'exercice d'expérimentation instrumentale est longue. On peut isoler et travailler spécifiquement sur les paramètres du son que sont la hauteur, le timbre, la durée et la dynamique. Laurent Fléchier raconte qu'il fait faire des improvisations sur une seule note pour faire prendre conscience aux élèves de ces différents paramètres. Pascal Pariaud explique qu'il fait imiter le plus fidèlement possible un son produit par un instrument par tous les autres instruments du groupe. Olivier Py fait parfois travailler une matière sonore (ou bruitiste) commune : pendant quelques minutes tout le monde va chercher des bruits de grincements sur son instrument, par exemple.

Fabrice Villard, pour travailler l'engagement de l'improvisateur, va mettre les corps des musiciens dans des positions inhabituelles pour les obliger à aller chercher d'autres ressources. Qu'est-ce qu'il se passe quand un violoniste joue à genoux, par exemple. Ou en marchant avec des jambes raides on va jouer une musique différente qu'en marchant normalement.

C'est grâce à cette exploration du domaine du sonore ou des attitudes que le mot *libre* prend tout son sens. Si elle n'est pas dirigée uniquement par le professeur mais bien encadrée par lui, elle permet aux musiciens participant à l'atelier de se construire leur matériau musical et instrumental librement choisi. Cette exploration est certes sans fin mais permet à l'improvisateur de se construire une personnalité musicale qui va lui permettre de jouer sa musique, ce qu'il entend réellement, lors des improvisations. Des directions seront prises, que ne prendront pas d'autres, qui seront caractéristiques, typiques d'un musicien particulier.

Ce n'est pas pour rien que beaucoup d'ateliers d'improvisation libre contiennent aussi le mot « expérimentation » dans leur intitulé. Fabrice Villard a nommé ses ateliers « classe de recherche, d'expérimentation et d'improvisation ». Il commence ainsi la présentation écrite de cette classe :

« L'objectif central de la classe est d'expérimenter des dispositifs visant à favoriser la créativité, la capacité d'invention de chaque élève dans un cadre personnel et collectif.
La pratique de l'improvisation musicale dite « libre » en est l'outil privilégié mais pas le moyen exclusif. Elle ne constitue pas une fin en soi. »

La pratique de l'improvisation libre serait la tâche que les élèves ont à accomplir et dont l'objectif pédagogique premier serait de développer la créativité. Philippe Panier pense que le premier objectif du DEM d'improvisation qu'il est en train de mettre en place au CRR d'Aubervilliers est de développer la personnalité artistique des musiciens. On retrouve donc l'idée de construction d'une singularité musicale en improvisant. Cet objectif est rarement le premier dans l'enseignement traditionnel de la musique, où la transmission d'un répertoire est prédominante.

L'expérimentation en groupe est également l'objet de nombre d'improvisations incitées. Elle permet d'élargir et de faire évoluer l'éthique du groupe, l'ensemble des règles implicites qui s'installent

entre les musiciens. Cette éthique, qui détermine ce qu'on est en droit d'attendre des musiciens et la manière dont peuvent se placer les musiciens les uns par rapports aux autres, peut vite se figer, et il est important de pouvoir expérimenter d'autres chemins pour enrichir la musique du groupe (voir **La co-construction d'un moment musical improvisé**).

B. La précision du geste

Le travail de recherche et d'expérimentation permet au musicien d'acquérir de la précision musicale et instrumentale. Cette précision est une des conditions nécessaires à l'élaboration d'une musique qui a du sens.

« On y arrive à jouer des improvisations intéressantes en comprenant qu'il faut travailler chaque son pour en faire quelque chose comme si c'était décidé depuis fort longtemps alors qu'on le décide au moment où on le fait. Il faut improviser en étant aussi précis que si c'était écrit. Il faut jouer comme si c'était écrit et qu'on l'avait travaillé. On donne un résultat sonore qui est précis parce que travaillé. Je pense que pour qu'une improvisation soit vraiment intéressante, il faut avoir cette exigence-là. » Guillaume Roy

Un geste instrumental précis crée une musique caractérisée, et donc audible, compréhensible par les autres. Cette exigence vient donc du fait que toute musique veut communiquer quelque chose (d'indicible justement!). Comme les humains se réalisent en développant des manières de vivre caractérisées, les sons demandent aussi à avoir une identité caractérisée pour être « compris ».

Pour développer cette précision musicale, beaucoup d'improvisateurs utilisent le concept d'idée musicale. Il s'agit d'un son, d'un motif ou d'une phrase qui porte en germe un discours, une signification musicale.

« La première chose qu'on travaille, c'est l'idée. Qu'est-ce que c'est d'avoir une idée ? Qu'est-ce que c'est une idée ? Pas tellement comment avoir une idée, parce que ça c'est assez simple, mais comment tenir son idée et développer son idée. Souvent les musiciens qui commencent à improviser, leur première idée musicale, c'est souvent une idée de motif. Sauf les musiciens classiques ayant fait de la musique contemporaine qui auront essentiellement des idées timbrales, des sons, des techniques étendues de la musique contemporaine. Mais chez les jazzmans c'est flagrants : l'idée c'est un motif. Et dans l'impro libre, si on s'arrête au motif, on s'ennuie extrêmement vite. D'abord parce que plusieurs motifs superposés, ça fait souvent des trucs un peu obscurs. Et puis du coup on se cale sur un tempo médium, du coup ça fait un truc un peu mou, du coup ça fait un développement très gentillet. Donc, l'idée ça commence où ? L'idée c'est le son, très souvent. Comment on peut creuser un son pour en faire une idée, etc, etc... » Guillaume Roy

Au départ d'une improvisation, l'idée musicale est une direction musicale qui a une forme assez vague, mais caractérisée. Le travail de l'improvisateur, sera à la fois de développer ce son ou ce motif caractérisé, de varier certains paramètres pour créer un discours unifié, et à la fois de « creuser » cette idée, c'est-à-dire de chercher, par la répétition et en laissant ce qu'on jugerait superflu, l'essence de cette idée.⁹ Creuser une idée revient à se demander ce que veut vraiment dire un son (ou un motif ou une texture) et de

9 Alain Savouret, *op. cit. op. cit.*, pp. 94-95.

chercher à l'exprimer le plus clairement possible, comme un écrivain manipule des mots pour trouver la phrase la plus claire et la plus appropriée à un contexte donné. Sauf qu'à l'écrit seul le résultat est visible, dans l'improvisation, c'est le processus qui se donne à voir.

Un improvisateur sera donc capable de "sentir" très vite ce qui caractérise une musique ou une voix et tentera au mieux de maintenir les caractéristiques de cette musique ou de cette voix. C'est à ce prix que ce qu'il jouera sera ressenti comme "cohérent" par les autres membres du groupe et les auditeurs. C'est comme cela que la musique prendra forme.

4. Faire de la musique ensemble

A. La co-construction d'un moment musical improvisé.

Comment jouer ensemble sans références communes ? Qu'est ce qui guide les choix d'un musicien concernant son placement musical à l'intérieur d'un groupe ? Faire improviser un groupe sans règles de composition *a priori* revient à responsabiliser les improvisateurs à deux niveaux : sur sa place à l'intérieur de la musique qui se joue, et sur la composition de la pièce.

Sur le positionnement dans l'instant de chaque musicien l'un par rapport à l'autre, plusieurs pistes peuvent être travaillées. Une fois encore, la dichotomie classique soliste / accompagnateur va être le premier réflexe des improvisateurs débutants. Ou alors ils vont chercher à se fondre l'un dans l'autre pour construire une musique unifiée, ou tout le monde imite l'autre. Toujours dans une optique d'expérimentation et de se libérer de nos réflexes culturels, d'autres relations pourront être expérimentées.

Le professeur demande à chacun des six participants de faire une cours solo d'une minute environ. Il ne fait pas de commentaires entre les solos et personne ne parle de ce que vient de faire celui qui vient de jouer. Une fois joués tous les solos, le professeur demande de jouer une impro où chacun rejoue ce qu'il a joué dans son solo sans se laisser influencer par les autres membres du groupe. Une musique contenant des voix différenciées et indépendante se met en branle. Chacun s'applique à ne pas écouter l'autre. Au bout de quelques minutes les improvisateurs laissent plus d'espace et de silence. Par ennui de jouer une musique sans prendre en compte leurs partenaires, ils commencent à jouer ensemble mais sans changer radicalement leur "personnage musical". Il en résulte une musique plus cohérente, et surtout plus agréable à jouer.

Après l'improvisation les musiciens tombent d'accord sur le fait qu'il est impossible de ne pas s'écouter. On réagit d'une manière ou d'une autre à l'environnement sonore créé. Ils ont tous senti les deux moments de la pièce, la première partie où tous s'appliquaient à ne pas jouer avec les autres, et la deuxième partie, où chacun a modifié très légèrement son jeu pour jouer ensemble : un changement de registre, de rythme de mouvement, etc... tout en gardant beaucoup de paramètres de leur musique initiale.

Cette manière de co-construire un moment musical, où chaque voix conserve sa particularité et son indépendance par rapport aux autres est courante dans l'improvisation libre. Elle permet de ne pas hiérarchiser les voix. Cette manière de penser les relations entre les voix, ce qu'Alain Savouret appelle polyphonie généralisée,¹⁰ émane naturellement de la pratique de l'improvisation libre. L'égalité des voix *a priori* est la condition nécessaire à la liberté des improvisateurs. Et si chaque improvisateur est libre de jouer ce qu'il veut, chacun est de fait indépendant des autres joueurs.

Jean-Charles François et Pascal Pariaud utilisent d'autres protocoles de co-construction d'une pièce improvisée. L'idée d'un de ces protocoles est de faire émerger une musique sans que personne ne fasse de

10 Alain Savouret, *op. cit.*, p.146.

proposition. Les membres du groupe sont mis en mouvement (en marche par exemple) et ils ne doivent pas faire de proposition musicale mais ils doivent répondre « à ce qu'il se passe ». Petit à petit une musique va émerger de ces non-propositions. Ce protocole fait travailler sur le lâcher-prise et sur l'écoute. C'est aussi un autre moyen pour rendre réel l'égalité des voix.

Dans des improvisations libres, où les improvisateurs ne font pas le choix délibéré de ne pas prendre en compte ce que jouent les autres, diverses manières de se placer dans le groupe peuvent être expérimentées. Ce placement est influencé par ce qui focalise notre écoute. Mais les relations entre les voix, comme elles sont *a priori* indépendantes les unes des autres, varie constamment au cours d'un moment musical. La manière dont les improvisateurs se placent dans un groupe est un sujet souvent analysé à la fin d'une improvisation. Jouer "avec", jouer "contre", se placer en arrière ou en avant, s'arrêter de jouer pendant un moment, assumer un solo: une variété de placement pourra être explorée. De même que l'imaginaire sonore est d'autant plus vaste que la technique instrumentale est variée et solide, les possibilités de relations polyphoniques sont d'autant plus riches si les musiciens ont expérimenté des placements différents à l'intérieur d'un groupe.

Le groupe est également responsable du déroulement de la pièce improvisée, ce qu'on peut appeler, une fois la pièce terminée, sa forme ou sa structure. Une improvisation libre n'a évidemment pas de forme pré-définie. Cependant, une fois finie, on peut souvent se rappeler de moments caractérisés par des matières musicales spécifiques et séparer le souvenir de l'improvisation musicale en parties distinctes. Il existe donc des moments d'équilibre où la musique est caractérisée. Durant ces moments les improvisateurs n'ont d'autres rôles que de tenir leur idée musicale. Par contre lors des bifurcations tout redevient possible chacun doit faire à nouveau un choix de placement et de matériau musical. Différents moyens de passer d'un point d'équilibre à un autre peuvent être employés, différentes manières de provoquer une bifurcation, de proposer une nouvelle idée sont possibles. Là encore, il est possible de jouer des improvisations incitées pour expérimenter différentes manières de "composer" dans l'instant. Olivier Py demande à ses élèves de créer des partitions orales qui décrivent le contenu musical et qui fixent la forme de l'improvisation. Les musiciens prennent le rôle d'interprètes-improvisateurs: ils jouent une oeuvre ouverte dont le cheminement est défini.

Un des outils les plus efficaces est de fixer un format de durée à une improvisation. En se projetant dans une durée, on structure la pièce et on développe ses idées de manières différentes: on joue différemment si on doit jouer trois minutes ou une heure.

B. Musique orale d'une micro-société

Jean-Charles François décrit une expérience d'élaboration de polyphonie généralisée dans le groupe Kiva, né du désir d'élaborer une musique inouïe. Trois ou quatre musiciens se retrouvaient trois fois par semaines pour improviser. Les trois voix étaient parallèles, n'essayaient pas de rentrer en communication: elle coexistaient indépendamment des autres. Au bout de deux ans d'un tel travail, les musiciens avaient

l'impression de passer un cap, ils étaient dans une situation où ils avaient créé un nouveau langage. Cette expérience souligne le fait que la pratique répétée et intensive de l'improvisation finit par construire un langage ou du moins des habitudes de jeu qui deviennent communes au groupe.

Même sur un temps plus court, il y a toujours une notion de construction des relations humaines et musicales à l'intérieur d'un groupe. Joëlle Léandre précise que quatre ou cinq jours de stage minimum sont nécessaires à la rencontre entre les musiciens. La rencontre entre les deux mondes que représentent deux instrumentistes différents (un trombone et un alto par exemple) qui n'ont aucun répertoire en commun, trouver une « alchimie sonore » est un processus long. Même si chaque improvisation est de toute façon une rencontre entre musiciens, pour que la rencontre soit réellement satisfaisante, qu'elle ne soit pas juste une rencontre superficielle, il faut prendre conscience que les participants d'un atelier construisent quelque chose de commun.

Ce n'est pas pour rien que les groupes d'improvisation libre se trouvent un style, une zone d'exploration. Un improvisateur expérimenté va se construire son jeu, son son propre, qui va lui donner son identité. De même une identité d'un groupe se construit petit à petit. On peut considérer un atelier d'improvisation libre non pas comme un lieu d'expérimentation tous azimut, où tout est remis en jeu à chaque improvisation, mais comme un endroit de construction orale (et donc lente) d'un langage et d'une identité propre à un groupe de musicien. Cette élaboration commune n'est possible que si les participants de l'atelier viennent régulièrement et que le groupe est plus ou moins le même à chaque fois.

II. Différences entre les contextes et les approches

1. Différences d'objectifs

A. Présentations publiques

Certains ateliers observés, en général ceux qui sont dans un conservatoire, visent à des représentations publiques régulières. Laurent Fléchier, essaye de faire participer ses élèves à des projets variés. Il tient beaucoup au fait que la musique existe à partir du moment où il y a un observateur, c'est-à-dire un public. Le reste peut être de la recherche ou du loisir, mais selon lui il n'y a pas d'expérience musicale concrète, réelle, sans un public.

D'autres ateliers, c'est le cas des deux ateliers que j'ai observé en dehors de toute institution musicale, mais aussi celui d'Olivier Py, ne donnent pas lieu à des représentations publiques. Aucun résultat final n'est à atteindre à aucun moment. Les participants forment de toute façon souvent un public, et le cours étant pensé souvent comme une succession de pièces improvisées, l'état d'investissement des musiciens est toujours celui d'un musicien en situation de concert : il n'est pas en préparation de quelque chose. La fin en soi est de faire de la musique dans le moment. C'est une caractéristique de l'improvisation : même quand on recherche ou creuse une idée dans le cas des improvisations incitées, la forme de l'exercice est sensiblement la même que la forme recherchée lors d'une représentation, c'est-à-dire une pièce de musique improvisée.

La différence entre ces deux perspectives pourraient paraître anodine mais, comme dans le cas de l'évaluation finale, elle détermine beaucoup de choses. Dans le cas d'une recherche de confrontations avec des publics, les différents contextes vont dicter les directions de travail à prendre durant les séances. Le contexte sera sur-déterminé et influencera les expérimentations à mener. Les participants auront quelque chose à préparer et il ne pratiqueront plus l'improvisation libre pour elle-même (ce qui peut n'avoir aucun sens pour certaines personnes) mais en projection d'une représentation. La tentation de fixer une forme sera grande, et on sera plus dans une optique de co-construction orale d'un objet musical que dans l'improvisation pure. Sans soucis de représentation, l'atelier s'apparente à un laboratoire de recherche fondamentale, où la pratique de l'improvisation libre est la seule fin. Sans obligation de créer une forme musicale le choix des directions artistiques seront moins contraint. On peut également faire le choix de faire des concerts d'improvisation totalement libre pour montrer ce qu'il se passe dans l'atelier, mais sans chercher à mettre en forme, sans même décider de la composition groupes qui vont jouer en amont, mais la tirer au sort au dernier moment, par exemple. Sans doute est-il bon de varier les approches, mais il est préférable d'avoir conscience des différents objectifs pédagogiques que cela engendre.

B. Apport d'une culture musicale

L'improvisation libre doit-elle obligatoirement s'inscrire dans une esthétique contemporaine ? Si l'on est libre, doit-on s'inscrire dans un style particulier ? Historiquement, l'improvisation libre est apparue dans les années soixante au croisement du free jazz et de la musique contemporaine écrite. Les premiers musiciens de free jazz recherchaient à se libérer des règles du jazz : ils ont par exemple fait exploser l'harmonie et le rythme, ou élargi l'instrumentarium traditionnel du jazz. L'improvisation libre partage également des problématiques de la musique "contemporaine". La musique moderne du début du vingtième siècle cherche également à se libérer du système tonal et de la tradition classico-romantique. Les moyens pour s'en libérer toujours plus ont été variés : de la série de Arnold Schoenberg à l'utilisation des probabilités chez Iannis Xenakis, en passant par l'aléatoire chez John Cage. Ils ont également expérimenté dans le domaine instrumental. On pourrait dire que les compositeurs modernes pratiquaient la « composition libre ». L'improvisation libre est issue de cette culture. C'est en grande partie grâce à la musique contemporaine que les sons ont été dé-hiérarchisés et que l'on peut apprécier les associations d'éléments musicaux hétérogènes.

Olivier Py raconte que durant les premières séances de l'année il cherche à détruire tous les présupposés sur la musique : on n'est pas obligé de jouer une mélodie, dans une tonalité, dans un tempo, sur une harmonie, etc... Ce faisant, il élargit l'horizon musical des élèves, et il apporte indirectement des préoccupations esthétiques modernes.

Pascal Pariaud remarque que ça fait plus d'un siècle qu'on expérimente sur des manières originales d'utiliser les instruments et que son cours d'improvisation pallie à un manque de connaissance de ces modes de jeu chez les élèves. Effectivement, quand on expérimente sur notre instrument, il serait dommage de se priver de la connaissance de ce qui a déjà été fait dans ce domaine. Il fait également écouter des pièces comme *Atmosphère* de Ligeti pour faire comprendre l'idée de co-construction. L'atelier d'improvisation libre peut donc devenir un cours d'histoire de la musique contemporaine par la pratique.

Guillaume Roy insiste sur l'importance de parler de la culture de l'improvisation libre. Il y a effectivement une scène très variée de ce type de musique. C'est important de montrer qu'il y a des musiciens qui font cette musique sur scène, et de voir ce que produit cette manière de faire de la musique à un niveau avancé.

Même si la pratique reste l'objectif essentiel, il peut être nécessaire de montrer aux participants le contexte culturel dans lequel s'inscrit cette pratique. Si dans certains ateliers, aucun point de culture musicale n'est abordé, c'est souvent parce que les participants ont déjà des solides références musicales. Par contre il serait inenvisageable de prendre des musiciens improvisateurs comme référence et de travailler systématiquement leur style. Pratiquer des « plans d'impro », comme les élèves de jazz font des relevés et travaillent des improvisations d'autres jazzmans, ne peut pas servir de base à un apprentissage de l'improvisation libre, car c'est avant tout une pratique de création.

C. L'improvisation comme un outil ou comme une fin en soi

On peut observer plusieurs manières de considérer l'improvisation libre dans les ateliers.

Dans certains ateliers, on l'a vu chez Fabrice Villard, l'improvisation libre est un outil en vue d'expérimenter et de créer (voir **L'importance de l'expérimentation**). On peut en effet considérer que l'improvisation libre est un moyen comme un autre de faire de la musique, tout aussi valable que la composition, l'arrangement ou l'interprétation, et que l'objectif d'un musicien « libre » est de chercher et d'exprimer son identité musicale par tous les moyens possibles. Les différents procédés peuvent se combiner, l'important étant d'expérimenter pour « se trouver ». L'objectif principal est donc de se construire une identité musicale en utilisant, entre autre, l'improvisation libre.

Alain Savouret voit l'improvisation libre comme un outil pratique d'apprentissage de ce qu'il appelle le solfège de l'audible. L'état d'écoute dans lequel nous met l'improvisation libre nous permet former et d'approfondir notre écoute en général. En s'aidant de notions théoriques telles que l'hypothèse de la triple écoute décrite plus haut (voir **L'écoute: un comportement essentiel**), l'apprenti-musicien peut se donner un cadre et une agilité d'écoute comme il acquière une agilité de lecture et d'écriture de la musique en pratiquant le solfège. Dans ces deux cas, l'improvisation libre est un outil et non un objectif.

Mais on peut considérer que l'atelier a pour but premier de se former à l'improvisation, d'approfondir cette pratique. C'est ce que vise Guillaume Roy :

« L'objectif de ces ateliers-là, c'est qu'ils puissent faire des concerts d'impro et que ça soit intéressant. L'objectif, c'est d'arriver sur scène en ne s'étant rien dit avant, aucune règle de départ, et de jouer et que ce soit bien. C'est ça l'objectif final. Il n'y en a pas d'autre. »

Il admet qu'en travaillant sur cet objectif, on aborde différents sujets, que j'ai tenté de décrire dans la première partie, mais que l'objectif premier est de faire des élèves des bons improvisateurs. Et ce n'est qu'en ayant comme objectif unique de jouer de la musique improvisée qui nous plaise que l'improvisation peut devenir un outil pédagogique. Le participant ne vient pas pour apprendre, mais pour jouer, pour vivre, pas pour se préparer à. Et ce faisant, presque malgré lui, il apprend.

2. Différences de public

On pourrait croire qu'il y a une différence de public entre les ateliers à l'intérieur des écoles de musique et ceux qui sont en dehors. Cependant, dans les ateliers qui ne sont pas à destination d'élèves d'un cycle particulier, on peut également retrouver des amateurs qui ne sont pas passés par des parcours en écoles de musique, et il n'est pas rare de trouver certains participants qui sont inscrits à l'école de musique uniquement pour suivre cet atelier, sans participer à un autre cours. Cependant, les ateliers en dehors des conservatoires, surtout ceux sous forme de stages, attirent également des professionnels de la musique qui n'iraient plus s'inscrire dans un conservatoire. Et les gens qui viennent à ces ateliers-là sont de toute façon des amateurs de cette musique.

Dans les conservatoires on trouve donc des ateliers d'improvisation libre ouverts à tous. Laurent Fléchier fait remarquer que c'est le seul atelier de son conservatoire qui puisse accueillir des débutants qui ne se retrouveront pas systématiquement plus en difficulté que des instrumentistes plus avancés. Dans d'autres conservatoires, d'autres ateliers d'improvisation sont spécifiquement à destination des élèves des grands cycles. Dans deux conservatoires que j'ai visités, la participation durant un ou deux ans est obligatoire pour l'obtention du DEM, c'est le cas pour les ateliers de Fabrice Villard et celui d'Olivier Py. Cela permet effectivement à des musiciens qui n'ont jamais pratiqué l'improvisation de s'y frotter au moins une fois durant leurs études musicales. Mais on peut se demander si l'on peut obliger les gens à improviser librement... De rares conservatoires proposent cette pratique à des enfants ou des adolescents.

A. Public enfant

Le très jeune enfant pratique naturellement l'improvisation libre. Dans sa découverte du monde et de lui-même, il expérimente avec les objets sonores qu'il trouve et joue avec. Il n'a bien sûr pas d'intention de créer un moment de musique, n'a pas le souci de la mise en forme pour toucher un public, mais il improvise naturellement. Les cours d'éveil utilisent énormément ce goût pour le jeu et l'expérimentation. Le contexte, qui est la confrontation avec un objet sonore, peut être la condition suffisante pour que l'enfant se mette à jouer, sans contraintes ni règles.

Martin Sadoux, professeur d'éveil musical, explique qu'il travaille sur quatre niveaux de focalisation avec les enfants :

- La parole avec les chansons. On écoute surtout le sens des paroles et on ne fait pas vraiment attention à la musique.
- Le rythme, le mouvement corporel, le geste.
- La matière, l'écoute du son, du timbre, l'exploration sonore.
- L'écoute attentive, où on se focalise sur tout sans focaliser son attention sur quelque chose en

particulier.

Le dernier niveau est ce qu'il recherche à avoir de la part des enfants au moins une fois par séances. Pour matérialiser cette écoute, il apprend aux enfants à mettre la main à l'oreille (pour en faire une extension de cette dernière) et leur dit de « faire venir la magie ». C'est en fait une écoute du silence, un accueil attentif à une musique éventuelle, une manière de se concentrer sur le moment présent. Son but est de créer un espace d'accueil pour tous les placements de sons et des enfants, et de donner de la valeur aux interventions musicales de chacun.

Cette attitude, on l'a vu, est l'attitude de base d'un improvisateur. L'apprentissage de l'écrit à six ans va considérablement modifier l'attitude des élèves face à l'apprentissage musical. Tout occupés qu'ils sont à apprendre une tradition (instrumentale, stylistique, culturelle, etc..) ils n'ont souvent pas l'occasion de continuer cette expérimentation libre du sonore commencé en cours d'éveil.

Dans le cadre du dispositif de l'école par l'orchestre à l'ENM de Villeurbanne, les élèves de premier et second cycle participent régulièrement à des ateliers de création, qui peuvent passer par la pratique de l'improvisation. Pascal Pariaud raconte le goût pour un cadre qu'ont les élèves de premier cycle. En effet, ils sont dans une phase de construction de leurs culture et identité musicale. Ils n'ont pas encore intégré une culture musicale dont ils pourraient tenter de se libérer. Il s'agit plutôt de leur faire comprendre qu'ils peuvent se construire, en partie par eux-mêmes, un langage musical et une manière de jouer de leur instrument. Ils ont besoin de cadres pour leur expérimentation, c'est pourquoi Pascal Pariaud travaille beaucoup avec des protocoles d'improvisation. On ne peut pas seulement dire : « Vas-y, joue !. » à quelqu'un qui n'a jamais fait d'improvisation, il lui faut une entrée, une tâche à réaliser dans lequel il peut se projeter et qu'il puisse s'approprier. Il devront construire des matériaux musicaux à utiliser et des points de repères pour se placer dans un groupe. Faire de la musique intéressante en improvisant librement nécessite donc un minimum de bagages et d'expérience. Il explique également que le résultat d'un tel atelier est souvent une composition élaborée oralement et collectivement, qui peut être mis par écrit, avec une forme construite avec des moments d'improvisation à l'intérieur.

Il est donc vraiment important de penser un atelier d'improvisation avec des enfants comme une construction orale d'un langage et d'une éthique commune, et de les amener dans cette pratique par des entrées clairement définies, avec des tâches qu'ils peuvent réaliser assez simplement pour qu'ils puissent rester à l'écoute.

B. Ateliers d'improvisation libre avec des non-musiciens

En utilisant des cadres d'improvisations on peut également faire accéder à l'improvisation musicale des non-musiciens. Sébastien Beaumont nous parle d'une de ses interventions auprès de futurs éducateurs spécialisés dans laquelle il a transmis des notions et des valeurs qui leur ont permis d'improviser. En

s'appuyant sur les compositeurs de musique minimaliste, il a montré qu'on pouvait faire de la musique intéressante avec peu de matériaux. Ils ont donc fait de la musique avec une feuille de papier ou avec d'autres objets du quotidien, en expérimentant tous les sons qu'ils pouvaient faire avec. L'idée était de les faire accéder à une intention musicale en utilisant des instruments rudimentaires. Pour permettre cela il a fallu faire un travail de reconsidération de ce qu'est la musique.

Sébastien Beaumont a utilisé des protocoles qui permettent de construire en groupe un moment musical intéressant. Par exemple en travaillant avec une horloge, ils devaient travailler avec des timbres différents de leur "instrument" pour créer des textures différenciées toutes les minutes. Ou pour se libérer du tempo et créer une texture chaotique, chaque participant devait jouer un son sec au bout d'un décompte différent pour chacun. Cela permet de jouer sans se poser de question et de construire immédiatement une matière musicale cohérente. Cela peut paraître loin de l'improvisation libre, mais ce genre de protocole permet de travailler des attitudes nécessaires à l'improvisateur libre, ici le lâcher-prise et l'engagement.

3. Différences de fonctionnement

A. Utilisation d'œuvres extra-musicales : deux approches

L'improvisation libre, grâce sa flexibilité, peut permettre la rencontre avec des artistes pratiquant d'autres arts. Les danseurs peuvent pratiquer l'improvisation libre, et des rencontres « improvisées » entre danseurs et musiciens ne sont pas rares. Il est également envisageable que l'improvisateur réagisse à des formes d'art non-improvisées telles un texte (de théâtre ou de poésie) ou un film. Dans le cas d'utilisation d'une œuvre d'art aux formes fixes (un tableau ou un film par exemple) plusieurs formes de réactions sont possibles. J'ai observé deux cas d'utilisation de tels médias dans des ateliers d'improvisation libre. Le premier cas est une situation d'improvisation sur partitions graphiques.

Lors d'ateliers précédents les élèves avaient écrit des textes ou fait des dessins lors d'une improvisation. Le professeur veut maintenant utiliser ces textes ou dessins comme partitions graphiques. Il place la violoniste, le guitariste, la chanteuse et le clarinetiste sur la scène avec chacun une « partition » sur un pupitre. Il leur demande de retourner la feuille pour ne découvrir cette partition qu'au dernier moment. Dans une première improvisation les élèves essayent de maintenir une unité de son malgré les partitions différentes. La violoniste ne « suit » pas toujours la partition : elle explique après l'improvisation qu'il y avait marqué « métal hurlant », ce qui était en contradiction avec l'atmosphère générale de la pièce, elle n'a donc pas tenu compte de ces mots. À part elle tout le monde regardait constamment leur pupitre. La chanteuse choisit de chanter le texte marqué sur sa feuille, sans chercher à s'inspirer du sens pour inventer sa musique.

Dans cet exemple les rapports avec la « partition » ne sont pas déterminés : le texte ou le dessin peut être utilisé par l'improvisateur comme source d'inspiration ou pas. Ce n'est pas un cadre contraignant, même si l'on remarque que les improvisateurs restent généralement les yeux rivés sur leurs pupitres (peut-être par habitude). On peut se demander si l'improvisation aurait été différente sans ces partitions. L'image ou le texte peut suggérer une atmosphère et peut ainsi aider les musiciens en manque d'inspiration à trouver des idées musicales.

Une autre manière d'utiliser de tels supports est de l'analyser pour en extraire des caractéristiques que l'on cherchera à transposer en musique.

L'atelier visionne un film abstrait des années 60 sans le son, qui se passe dans le métro New-yorkais. Le professeur demande aux élèves quelles sont les caractéristiques du film. Ils en trouvent plusieurs :

- répétition des images, vitesses (du métro), ruptures brusques entre les images
- images contrastées : beaucoup d'ombres et de lumière
- deux points de vues: New-York depuis les fenêtres du métro et l'intérieur du métro
- beaucoup de reflets : souvent il y a une superposition de deux images
- changement de direction du métro : des mouvements de gauche à droite alternent avec d'autre de droite à gauche.

Le professeur demande ensuite quelles pourraient être les analogies musicales de ces points caractéristiques. Ils travaillent d'abord sur le changement de direction. Selon lui il peut y avoir deux manières d'utiliser cette analogie : soit de jouer l'inverse d'un motif (ce que peuvent faire des compositeurs très facilement mais qui est plus difficile en improvisant), soit de se servir d'un geste instrumental que l'on fait dans différentes directions. Il propose que chacun joue en ayant un projet de faire de la musique avec l'idée de changement de direction.

Le premier guitariste n'a manifestement pas compris la consigne, il joue des contrastes de textures sonores qui n'ont pas de directions. Le groupe en discute et clarifie et la différence entre jouer des musiques contrastées et faire changer de direction la musique.

L'altiste essaye d'utiliser les directions de son archet (tiré, poussé, en remontant ou descendant le manche). Elle a du mal car elle essaye de combiner cela avec des changements de directions mélodiques. Le professeur lui demande de simplifier et d'épurer son geste afin que l'idée de changement de direction de l'archet soit clairement perçue par les auditeurs.

Un autre guitariste essaie de travailler sur les directions de ses mains. Ce n'est pas très clair quand il joue sur les deux mains en même temps. Il parvient quand même à un résultat satisfaisant au bout d'un moment. Le professeur lui dit : « Ce qui te manque maintenant, c'est d'être avec » (c'est-à-dire totalement impliqué dans le geste).

Le clarinettiste commence par faire des interventions dans des registres contrastés. Le professeur remarque que pour changer de direction il faut déjà avoir une direction, viser un point, une note, par exemple, puis changer de direction musicale quand on est arrivé à ce point, ou même avant d'y être arrivé. Il lui propose de faire une petite promenade dans un tempo modéré, puis de changer de direction, d'aller tout d'un coup dans le sur-aiguë.

Dans cet exemple l'œuvre d'art est finement analysée, les caractéristiques clairement définies et nommées. Ces caractéristiques servent d'entrées pour une expérimentation sonore, musicale ou instrumentale. « Changer de direction » est une idée abstraite que les élèves s'efforcent de concrétiser musicalement. Ils en tirent des idées musicales ou des manières inhabituelles d'utiliser leur instruments. Cela peut permettre de se confronter à des idées auxquelles on ne pense jamais en musique. Cependant, d'autres caractéristiques du film, celui concernant les ruptures brusques par exemple, sont plus facilement

transposables en musique improvisée.

B. Positionnement du professeur

On peut observer dans les ateliers d'improvisateurs deux positionnements du professeur différents : certains jouent avec les élèves et d'autre ne jouent jamais avec eux. Les deux positionnements ont leur intérêts.

« Je joue avec eux pratiquement tout le temps. Pour plusieurs raisons. Les premiers cours je joue avec eux un peu pour sentir à quel point on peut être libre. Sans prétentions, je veux dire juste, à quel point c'est possible. L'énergie que ça demande, la concentration que ça demande. Les développements d'idée, je pense que quand je joue avec eux, ça leur fait quand-même une référence d'une manière de faire. Ça fait qu'ils sont tout de suite à un niveau beaucoup plus intéressant, à un niveau de pensée, à un niveau musical plus intéressant. » Guillaume Roy

En effet, pour le développement des idées, la richesse des matériaux, la manière de se placer dans le groupe, le niveau d'engagement, etc., l'expérience du professeur peut être une référence utile au élèves.

Jean-Sébastien Mariage joue aussi souvent durant son atelier. Cela permet de ne pas se placer en rapport frontal avec le groupe, si le professeur joue avec les élèves il y a moins de partage des rôles visibles et les élèves peuvent se sentir plus à l'aise pour s'exprimer, pour proposer des idées.

Le principal désavantage de cette posture est que l'écoute analytique est moins fine quand on est aussi en train de faire de la musique. Ne pas jouer avec les élèves permet de prendre du recul sur ce qu'il font, d'avoir une analyse plus globale et plus précise. Elle permet aussi de les laisser autonomes, de laisser le groupe évoluer musicalement sans l'influence de la personnalité artistique du professeur.

C. Rôle de l'enregistrement

L'enregistrement peut servir à retrouver cette écoute extérieure, surtout quand il n'y a personne qui écoute, aucun public. Jean-Charles François explique qu'avec le projet *Kiva* ils enregistraient et réécoutaient systématiquement leurs improvisations. Pascal Pariaud enregistre également par moments les improvisations durant les ateliers. Cela permet éventuellement de mieux se rendre compte de certaines choses qui avaient échappé aux improvisateurs pendant qu'ils jouaient.

Pourtant l'improvisateur ne cherche pas à produire une œuvre mais recherche plutôt à rentrer dans un processus ouvert et spontané. Fixer une improvisation dans un enregistrement pourrait donc paraître une aberration. Certains professeurs ne prennent donc pas le temps de permettre cette

extériorisation. Les analyses et débats suffisent, et le participant peut, par analogie, se rendre compte du résultat sonore globale en écoutant les pièces jouées par d'autres.

Laurent Fléchier pense que de toute façon l'enregistrement ne reproduit qu'une petite partie de ce qu'il s'est réellement passé durant une improvisation : la musique n'est qu'une partie de l'improvisation, les relations dans le groupe, comment les musiciens se comportent, etc., ne sont de toute façon pas pris en compte par le seul enregistrement sonore. Il utilise donc l'enregistrement comme souvenir : il enregistre les résultats d'une longue période de travail, et donne à ses élèves l'enregistrement qui a une valeur personnelle parce qu'il symbolise une recherche, un moment de vie. L'enregistrement devient un souvenir comme un journal intime ou une photo de fête de famille. Il a du sens parce qu'on y était, sans prétention d'avoir une valeur artistique en soi.

III. Positionnements personnels

1. Les valeurs de l'improvisation libre

Dans un contexte d'école de musique, les personnes viennent pour pratiquer de la musique, mais s'il y a un professeur, c'est bien qu'ils apprennent aussi certaines choses. Tous les ateliers d'improvisation libre, on l'a vu, n'ont pas pour objectif final d'improviser, mais de devenir créatif et d'expérimenter. J'ai pris le parti de prendre l'improvisation libre comme une pratique comme une autre, une « matière » comme une autre (puisque c'est comme cela que s'appellent les sujets des cours en milieu scolaire) enseignée dans des ateliers comme le jazz, le violon ou la composition, également enseignée dans des cours d'un conservatoire. « Devenir créatif », « expérimenter » sont des actions que l'on fait dans de nombreux contextes différents mais qui demandent un cadre (d'expérimentation) et une forme (dans laquelle créer). En accord avec Guillaume Roy, je pense que c'est en ayant pour objectif de devenir un bon improvisateur et en improvisant qu'on développe certaines compétences, et non pas en considérant l'improvisation libre comme un outil. C'est parce qu'on veut jouer un morceau de musique et qu'on essaye donc de le jouer le mieux possible qu'on devient un bon instrumentiste et un bon musicien.

C'est pourquoi on a besoin de définir une pratique musicale de référence dans laquelle les participants aux ateliers peuvent se projeter. C'est ce que j'ai tenté de décrire dans le préambule (voir **Description d'un moment musical improvisé**). La pratique de l'improvisation n'est pas définie par des références esthétiques ou sociales ni même reliée à un instrument particulier, elle est définie par le cadre d'improvisation qui est le refus de déterminer à l'avance quoi que ce soit. Cette simple règle (qui est une anti-règle) génère des attitudes musicales et de communication (non-verbale) que j'ai décrit dans la première partie. Un enseignement transmet des savoir-faire, mais il transmet d'abord des valeurs. Et toute pratique reflète des valeurs particulières. Certaines rendent possibles l'improvisation libre et doivent être transmises dans les ateliers, ceux qui n'y adhèrent pas ne seront pas attirés par cette pratique et feront de la musique autrement.

La première de ces valeurs est de considérer que tous les musiciens sont libres. C'est pourquoi aucun cadre n'est posé *a priori* : les conditions (le contexte) contiennent assez de contraintes. C'est aussi pour laisser un maximum de choix, et donc de liberté, aux musiciens qu'il n'y a pas de communication verbale en amont.

Ensuite, l'attrance pour l'improvisation libre peut venir du désir de ne pas tout contrôler et de laisser une large place à l'imprévu. L'écoute (du moment), laisser la place à (un autre musicien, un autre son) sont des attitudes qui concrétisent une valeur que l'on pourrait appeler l'acceptation, ou le lâcher-prise.

Enfin, et ce sujet a déjà été approfondi, considérer que tous les sons sont valables. Cette valeur découle de la première : les individus sont libres de jouer les sons qu'ils veulent. Elle découle également de la deuxième : on accepte tous les sons qui se manifestent, même ceux imprévus, inattendus.

Ces trois valeurs sont intimement liées. La pratique de l'improvisation libre permet de les réactualiser à travers chaque acte musical. Lorsqu'on confronte ces valeurs à la réalité et qu'on approfondit l'improvisation libre, des savoir-faire sont développés, ceux décrits dans la première partie. Ces savoir-faire peuvent être évalués.

2. L'évaluation de l'improvisateur et de l'improvisation.

À travers les débats, remarques, ou même les attitudes non-verbales entre les musiciens, les improvisateurs et les improvisations sont sans arrêt évalués. Car l'improvisation libre n'est pas du tout une musique aléatoire comme on pourrait le penser. Les improvisateurs, s'ils aiment et respectent cette pratique (et leurs partenaires et le public) ne font pas n'importe quoi n'importe comment. Au contraire, ils sont animés, comme tous les artistes, d'un désir de toucher les observateurs. Ils cherchent à donner du sens à ce qu'ils font, et pour cela ils recherchent une certaine cohérence artistique qui puisse être perçue et par les autres improvisateurs et par le public. Tout improvisateur évalue donc les musiciens et les moments musicaux.

L'acte même d'improviser est rendu possible grâce à une analyse active aigüe du contexte. Cette analyse de la musique qui est en train de se jouer et de notre placement dans le groupe permet d'évaluer ce qu'on peut et ce qu'on veut jouer. Cette évaluation est tellement travaillée qu'elle est devenue un réflexe : l'improvisateur avancé n'a pas besoin de « réfléchir à deux fois » pour analyser le contexte, et évaluer ce qu'il doit faire. Lors des bifurcations principalement, lorsque la musique qui se joue change de caractère, les musiciens se repositionnent et leurs choix de placement sont pris très rapidement à partir de l'analyse immédiate du nouveau contexte. Si, dans une texture très *piano* et très homogène, un musicien joue soudainement un son fort dans l'aigüe chaque improvisateur devra se repositionner : soit imitant le nouveau geste musical, soit en faisant évoluer son jeu sans faire de rupture brutale avec ce qu'il vient de jouer, soit en ne changeant rien sciemment. Ces exemples de choix, possibles parmi tant d'autres, se feront en fonction des expériences passées des musiciens, de ses envies, mais cette réaction (ou non-réaction) au contexte se fait forcément à partir de son analyse plus ou moins inconsciente.

Si l'objectif d'un participant à un atelier de musique improvisée est de jouer de bonne improvisation, c'est-à-dire de devenir un bon improvisateur dans le cadre de l'improvisation libre, il devra développer plusieurs compétences. Voici un récapitulatif de ce que pourraient être ces compétences :

Compétences d'attitudes

- Il s'autorise tout. Il essaye de repousser les limites de ce qu'il sait faire.
- Il ne joue jamais ce qu'il a déjà joué et cherche à se surprendre.
- Il écoute profondément, est complètement attentif à ce qui se joue et à ce qu'il a envie d'entendre.
- Il est toujours intimement convaincu de ce qu'il joue.

Compétences musicales

- Il sent le caractère de la musique qui se joue et caractérise au mieux cette musique.
- Ses gestes instrumentaux et musicaux sont le plus précis possibles, comme s'ils étaient travaillés de longue date.
- Il sait prendre la responsabilité de faire bifurquer la musique quand il en a envie et quand il sent que le groupe peut suivre.
- Il peut trouver et creuser des idées musicales sur le moment.
- Un bon improvisateur connaît bien son instrument et a traversé beaucoup d'expériences musicales différentes.

Compétences d'attitudes dans le groupe

- Il sait se repositionner et réagir lors des bifurcations musicales.
- Il sait s'arrêter de jouer quand il en ressent le besoin.
- Il peut trouver et tenir une place précise dans le groupe et connaît celle des autres.

Ces compétences sont des savoir-faire ou des attitudes qui sont évaluables. Si l'on considère que ce sont des compétences à développer pour devenir un bon improvisateur, elle forment un cadre de référence qui permet à l'élève de s'évaluer. Par des remarque du groupe et du professeur, il pourra se positionner sur tous ces points. Il est très important que cette évaluation soit une auto-évaluation sincère de l'apprenti improvisateur, rendue possible par un cadre de réflexion et des retours donnés par le reste du groupe. L'auto-évaluation formative et continue est donc la forme d'évaluation privilégiée dans les ateliers d'improvisation libre. L'expérience et la maturité permettent d'affiner cette auto-évaluation constante que demande l'improvisation libre, qui est l'exercice de sa liberté dans la spontanéité.

« Quand tu improvises tu sais ce que tu fais, tu sais ce que tu n'aurais pas dû faire, et tu sais ce que tu aurais pu faire. » affirme Joëlle Léandre. Pour avoir ces certitudes, il faut avoir énormément pratiqué pour avoir des références qui permettent d'agir sans réfléchir, dans l'instant. Toutes les évaluations, sous forme de remarques, de débats ou d'improvisations incitées, ne servent qu'à donner des références aux improvisateurs qui leurs permettront d'évaluer de manière réflexe le contexte, ce qu'ils peuvent jouer et ce qu'ils doivent jouer. Des références multiples et variées à propos de tous les points mentionnés plus haut sont assimilées par les élèves. Ce qui est recherché est de passer de la connaissance de ce qu'on aurait dû faire ou ne pas faire, à la conviction de ce qu'on doit jouer sur le moment, et avoir les moyens de le jouer. Sentir ce qui doit être joué et le jouer, c'est jouer la musique qu'on veut entendre, jouer ce qui nous plaît, c'est jouer que l'on est. La liberté, c'est s'autoriser à être ce que l'on veut être, et donc à jouer ce que l'on est. « Il y a une jubilation. Il y a une jubilation de jouer sa musique. Il y a une jubilation d'être, *to be*. » affirme Joëlle Léandre. Approfondir l'improvisation libre, c'est se permettre d'être toujours plus libre et toujours plus juste musicalement.

3. Rôle du professeur d'improvisation libre

« L'improvisation libre ne s'enseigne pas car ce n'est pas un savoir : c'est une expérience personnelle. [...] Tu ne peux pas te permettre d'enseigner l'improvisation puisque tu enseignerais la vie. Et tu ne peux pas te permettre d'enseigner la vie. » Joëlle Léandre

Tout apprentissage est personnel, toute expérience est spécifique à chacun. Et apprendre à être libre n'est jamais le fruit d'un enseignement méthodique. Il n'existe effectivement pas de méthode, de manière de jouer librement. Quel est donc le rôle d'un professeur s'il n'enseigne pas ?

S'il n'enseigne pas un savoir « tangible », des connaissances, des faits, il transmet quand même une pratique. Son rôle est avant tout de rendre possible l'expérience de l'improvisation libre. Cela passe par la transmission des valeurs qui rendent possible cette pratique et par la mise en place des cadres qui permettront, à terme, d'improviser réellement librement.

Pour certains publics, des protocoles qui permettent à chacun de savoir ce qu'ils ont à faire seront à mettre en place pour rentrer dans l'improvisation. Ce sont les enfants ou les publics sans grandes références musicales. Ce peuvent être aussi les musiciens qui ont du mal à se lancer dans une improvisation. Ces protocoles doivent permettre d'aborder tous les enjeux liés à cette pratique : l'écoute, l'investissement du musicien, la précision des idées musicales, toutes les problématiques du jeu en groupe sans rôles prédéterminés, le lâcher-prise et l'expérimentation.

Le rôle du professeur est aussi de permettre un approfondissement de cette liberté. Pour cela il doit mettre en place des dispositifs qui permettent aux élèves de diversifier et de multiplier leurs références en tout genre. Principalement des références acquises par l'expérience sur les différents enjeux de l'improvisation libre. Une fois que la pratique de l'improvisation libre est intégrée et comprise par les participants, car c'est souvent une découverte pour les élèves d'école de musique, chaque participant devra s'apercevoir de ses habitudes ou de ses tics dans différents domaines : écoute-t-il toujours de la même manière, les mêmes instruments ? Sa façon d'utiliser son instrument ou le matériau sur lequel il improvise sont-ils similaires d'une improvisation à l'autre ? Son placement dans le groupe est-il toujours le même ? S'il veut être libre, un improvisateur doit pouvoir prendre du recul avec ce qu'il joue, avoir une écoute critique de lui-même pour se libérer de ses tics subis et pouvoir choisir parmi plusieurs attitudes ou idiomes différents.

Le même travail d'analyse critique doit se faire au niveau du groupe. Certes, il est important de pouvoir construire un langage et une éthique commune à l'atelier, mais il est important que ce langage et cette éthique puissent évoluer. Les outils utilisés pour cette auto-évaluation sont les retours critiques après les improvisations et l'écoute d'enregistrement des improvisations. Pour pouvoir changer les habitudes de jeu, on peut écouter différentes références musicales, mais le changement passera surtout par la pratique : des improvisations incitées qui permettront d'accumuler de l'expérience qui feront parti du vécu de l'improvisateur ou du groupe, défricher d'autres chemins qui pourront être revisités dans des improvisations libres ultérieures.

Le caractère spontané de l'improvisation fait qu'un improvisateur n'emprunte souvent, dans l'action, que des chemins déjà empruntés par le passé. C'est une des critiques récurrentes de l'improvisation libre : l'improvisateur n'est pas libre puisqu'il n'a pas le temps de réfléchir et de choisir en connaissance de cause, il joue donc toujours la même chose, ce qu'il sait faire. On peut toujours arguer que le contexte étant toujours différent, il y a assez d'imprévu pour que, en partant seulement ce qu'on sait jouer, on improvise de toute façon une musique différente à chaque fois. Mais cette critique peut être justifiée, et c'est encore plus vrai dans le cadre d'un atelier dont les participants et le lieu ne changent pas d'une semaine sur l'autre. C'est pourquoi il faut élargir au maximum « ce que l'on a déjà joué » pour avoir un champ des possibles le plus large possible dans tous les domaines, tant sur le plan individuel que collectif, afin de jouer une musique la plus riche et la plus intéressante possible.

En ce sens, l'improvisation libre ne peut pas être la pratique exclusive d'un musicien, elle se nourrit de toutes les pratiques musicales, de tous les styles ou idiomes, de toutes les références vécues, traversées, assimilées par l'improvisateur. L'atelier d'improvisation libre doit être une pratique parmi d'autres pour des élèves d'une école de musique, et le lien doit être fait avec leurs autres pratiques. Il doit donc être inclus dans un projet d'une équipe pédagogique où les élèves peuvent pratiquer différentes musiques. Il peut être aussi intéressant, pour élargir l'expérience des élèves, que la pratique de l'improvisation libre puisse être abordée par différents professeurs de l'équipe pédagogique afin de varier les entrées. Car, comme je l'ai observé dans les différents ateliers, même si tous les professeurs sont d'accord sur la définition de l'improvisation libre, ils mettent tous l'accent sur des enjeux différents de cette pratique : le jeu en groupe, l'expérimentation instrumentale, l'engagement, etc...

Les participants doivent toujours pouvoir être dans une position où ils peuvent « jouer leur musique », ce qui suppose qu'ils soient engagés dans des dispositifs qui leur permettent de jouer, mais que ces cadres ne les contraignent pas à jouer des musiques qui n'ont aucun sens pour eux. Si l'on veut en faire des musiciens libres, il faut qu'ils se sentent libres à tout moment durant les ateliers d'improvisation libre. À aucun moment un participant doit avoir l'impression de « jouer n'importe quoi », sinon c'est la preuve qu'il n'est plus libre, que cette pratique devient quelque chose de subi, et qu'il faut soit aborder l'improvisation par une entrée différente, soit arrêter s'il rejette les valeurs liées à cette pratique. Tous les improvisateurs, à quelque niveau que se soit, doivent pouvoir trouver et mettre du sens dans ce qu'ils jouent, c'est la condition pour qu'ils accèdent à l'engagement total que peut permettre et que demande cette pratique. Les participants doivent comprendre par l'expérience que c'est cet engagement seul qui donne de la valeur à ce qui est joué. L'engagement d'un musicien libre et responsable, et c'est en ce sens qu'apprendre à improviser s'apparente à "un apprentissage de la vie". Cet investissement devrait être expérimenté dans toutes les pratiques musicales. Mais en soustrayant tous les cadres prédéterminés, l'improvisation libre oblige le musicien à être responsable, et donc concentré et investi dans ce qu'il joue.

C'est cet état qui m'attire vers cette pratique et que je voudrais partager et transmettre dans des ateliers d'improvisation libre. C'est une des rares pratiques où cet état est atteignable quel que soit le

niveau musical et instrumental.

Annexe I : Entretien avec Sébastien Beaumont

Contexte

Après avoir eu un choc esthétique en écoutant un disque de free, il décide de se former à la guitare jazz au CIM (école de jazz parisienne) pendant un an puis au conservatoire de Lille. Il y rencontre des gens avec qui il joue encore mais ne pratique pas d'improvisation libre dans ce conservatoire. Il raconte que les professeurs n'étaient pas dans une optique d'expérimentation et de recherche mais dans une logique de reproduction des codes du jazz.

A la sortie du conservatoire les anciens étudiants de jazz montent tous des groupe qui se réunissent en collectif. Parallèlement existait le CRIME : Centre Régional d'Improvisation de Musique Expérimentale avec lequel ils fusionneront pour devenir le collectif Musixx, composé de trente musiciens.

Sébastien Beaumont se décrit comme un musicien très ancré dans un territoire et dans des relations d'amitié. Il n'as pas énormément d'expérience avec d'autre gens en dehors de quelque concerts hors région.

Entretien

« On a fait des ateliers d'impro entre nous. Tous les 15 jours. Ces ateliers créaient une envie de monter un projet et de poursuivre. On affine quelque chose : l'expérimentation sert de tremplin pour aller vers autre chose. C'est assez rare quand on fait des concerts en « one shot », sans autre intentions de jouer sur le moment et après ça s'arrête. C'est assez rare de faire ça, mais ça nous arrive... »

« Pour moi ce qui se passe dans la vie est intimement lié à l'improvisation musicale. Et du coup je me laisse absorber par des éléments qui se passent dans ma vie et je retranscrit, finalement. Donc l'improvisation ça devient un vecteur de ça. Par exemple, j'ai divorcé il y a deux ans, c'est devenu un répertoire pour Quartett Base. Cette expérience-là elle a nourrit un principe de composition avec une certaine direction. Donc j'ai écrit en fonction de ça. Je met tout le temps en rapport la production musicale, ou même les intentions, des idées musicales avec des éléments dans la vie. »

Ce n'est pas du tout une vision platonicienne du truc où il y aurait le monde intelligible en haut et le monde sensible en bas. Je ne peut pas penser comme ça. Pour moi la musique ce n'est pas une entité en soi et on ne peut pas chercher des bouts de musiques quelque part. Pour moi la musique est inscrite dans la vie. Pour moi c'est un non-sens de séparer la vie et la musique. Ça ne peut pas être, parce que je pense que quand tu prend une direction musicale, de toute façon elle est forcément en lien avec qui tu es à ce moment-là, et qui tu es c'est la somme de tes expériences, de ce qu'il se passe dans ta vie. Donc quand tu fais totalement la séparation je n'y crois pas...

Même pour de la musique de répertoire, un musicien n'interprétera pas de la même façon le répertoire en fonction de ce qu'il s'est passé dans la vie. Bon, musicien de répertoire c'est quand même quelque chose de particulier parce que tu te met totalement au service de la musique de quelqu'un d'autre. Mais pour l'impro libre, fatalement (et ce n'est pas négatif), il y a un lien entre la musique et la vie. Les choix que tu va faire, les orientations musicales que tu va faire, pour moi elle vont être déterminé par qui tu es à ce moment-là. »

« J'ai plusieurs activités d'enseignement ; mais je ne me considère pas du tout comme un enseignant, d'une part parce que je n'ai pas de compétence validée par une institution. Donc je le fais parce qu'on me demande de le faire. Je demande à connaître le cadre dans lequel je vais intervenir, mais dans l'intervention je précise que je veux être libre au niveau du contenu. Je peux me retrouver à animer un atelier de quatre jours dans un institut de recherche de travail social. Le mois dernier j'ai passé quatre jours avec des gens qui vont être éducateur spécialisés.

On a travaillé sur la notion de son, replacer le son dans dans la vie et l'univers de chacun. Pourquoi on finit par oublier certaines fréquences, certains sons ou au contraire pourquoi d'autres sont très présents, et on a travaillé sur ce principe-là. Ce n'étaient pas des musiciens : eux ils ont vu plus cette intervention dans un

cadre thérapeutique finalement : qu'est-ce qu'ils pouvaient retransmettre au public auquel il vont avoir à faire (dans différentes structures sociales). Mais moi je leur ai dit dès le départ que pour moi c'était d'un point de vue musical. C'est-à-dire la place du son dans un environnement sonore et comment on peut orienter le son en vue de quelque chose, dans un but.

Du coup je leur ai fait faire de la musique, enfin pour moi c'était de la musique. Après certain participants se sont demandés jusqu'au bout si c'était de la musique ou pas. Mais moi ça m'intéressait qu'il y ait ce questionnement.

Pour faire de la musique on a utilisé des objets du quotidien, du détournement d'objet, on a travaillé sur des frottements de papier de grain différents. On a travaillé vraiment sur l'intention musicale. Après il y a eu d'autres passages avec des instruments à percussion, ou des instruments harmoniques du genre vibrapone, mais pas de constitution d'orchestre proprement dit.

Ils étaient quinze, donc il y a des moments où ils étaient en tutti, des moments avec des formations plus intimistes. »

« Qu'est-ce que tu leur disais pour qu'ils fassent de la musique ?

D'abord d'écouter et de s'approprier le son qu'ils allaient utiliser. Par exemple avec la feuille de papier je leur demandais de trouver des timbres, des textures, en fait de vraiment s'approprier l'objet et de développer une technique sur l'objet pour ensuite pouvoir l'utiliser le potentiel de l'objet comme ils le voulaient.

Et ça tout le monde l'a bien compris ou il y avait des réticence ?

Ce que j'aime bien d'abord c'est d'abord le ridicule de la situation : tu te retrouve avec des gens entre 20 et 54 ans, ils se retrouvent tous avec des feuilles de papier. Ils ont une réalité complètement différentes parce qu'ils font tous des stages dans des institutions différentes et ils se retrouvent là à masser, à griffer, à déchirer du papier... Je trouvais ça intéressant de voir comment ils allaient réagir par rapport à une situation comme celle-là, et voir si ils allaient dépasser le côté « ridicule » de la situation pour accéder à l'intention. Oui, tout le monde a adhéré, en tout cas tout le monde l'a fait. Et au bout de quatre jours il se passait des choses. On a travaillé avec des modes d'improvisation qui sont éculés : le travail à l'horloge ou des choses comme ça. Par exemple on travaillait avec une horloge et chaque minutes qui passait ils devaient travailler avec des timbres différents de l'objet pour créer des textures différentes.

On a fait d'autres choses, on a travaillé sur les interventions. Par exemple je leur demandais de produire un son sec et de compter intérieurement jusqu'à dix avec des comptes personnels, c'est-à-dire qu'il n'y avait pas une pulsation commune, et de ré-intervenir au bout de leur compte. Ce qui donne forcément une organisation induite. Tu as une impression de chaos alors que en réalité tout est réglé par chacun des participants.

Donc on a travaillé sur des modes d'improvisation qui ne sont pas, je te l'accorde, de l'improvisation libre. Je trouve que c'était intéressant d'aborder ce paradoxe-là parce que on parle toujours d'improvisation libre mais en même temps le matériau il est lui-même une contrainte, donc il faut faire avec. Libre de quoi, en musique... Libre de faire du silence. On a parlé aussi de la notion du silence en musique. Je leur ai fait écouter 4'33" de John Cage, pour qu'il y ait aussi une réflexion du silence et de sa place.

Je leur ai parlé des minimalistes du genre Riley, Glas, Arvo Pärt, des gens comme ça. Dans l'idée de faire de la musique avec peu de matériau mais aussi d'essayer d'initier une réflexion par rapport aux codes musicaux qu'ils peuvent avoir. Des codes sociaux qu'il y a, d'essayer de démonter toute cette histoire que pour faire de la musique il faut qu'il y ait un rythme et une mélodie. D'essayer de faire exploser ces codes-là.

C'est devenu presque un code en improvisation libre de faire exploser ces codes-là. C'est devenu un cadre presque obligé.

Ça je trouve que c'est un écueil qui a pu y avoir (peut-être moins maintenant) en musique improvisé, en musique libre. C'est que finalement il y a plein de gens qui s'interdisaient de jouer des choses rythmiques ou mélodiques. Mais pour moi c'est un non-sens aussi parce que si c'est de la musique libre tu peux être libre d'en faire. Donc tous ces questionnements-là ils sont abordés dans ces stages-là. Et je l'aborde aussi dans l'atelier d'improvisation que j'anime. »

Atelier régulier d'improvisation libre animé par Sébastien Beaumont

« Alors là ce sont des gens qui ont déjà une pratique instrumentale depuis un certain temps. Avec un instrumentarium assez étonnant puisque j'ai une harpiste, quatre accordéons, une flûte traversière, basse électrique, guitare, saxophone ténor, batterie. Donc c'est un peu surprenant, le mélange des timbres est vachement intéressant d'ailleurs.

La flûtiste elle donne des cours en banlieue parisienne dans un conservatoire, elle a fait le CNSM... Un des accordéonistes a fait une école de composition avec un groupe de musique contemporaine. Ce sont des gens qui ont des pratiques d'instruments assez longues et qui ont déjà des expériences en groupe mais qui sont venu, je pense, chercher ça : essayer d'aborder des questions « existentielles » ou « philosophiques » à travers le médium musical.

Les autres participants n'ont pas forcément de références en musique contemporaine. Les trois autres accordéonistes viennent carrément du répertoire musette, mais avec vraiment un esprit d'ouverture. Pour la plupart ils ont vu des concerts de Musixx qui les avait interpellés. Certains avaient envie d'avoir des clés d'écoute et de compréhension. »

Annexe II : Entretien avec Laurent Fléchier

Bonjour Laurent Fléchier. Est-ce que tu peux te présenter un peu musicalement, ce que tu fais dans ta vie de musicien, puis après d'enseignant ?

Aujourd'hui j'essaye de tenir le cap sur quelque chose que j'ai toujours imaginé, c'est-à-dire d'avoir une pratique musicale multiple et protéiforme. Ce n'est pas toujours évident mais c'est passionnant et c'est excitant. Donc j'ai principalement deux têtes de pont qui sont d'un côté sur ce que l'on peut appeler l'expérimentation et l'avant-garde. Ça relie le travail sur les musiques improvisées, de la composition, d'interpréter pour des compositeurs, le travail sur l'expérimentation avec les machines, le traitement du son, voilà... Le travail avec des plasticiens, un peu hors-norme sur un peu tous les fronts. Et puis, depuis maintenant très longtemps, et là ça creuse le sillon encore plus, une pratique assez importante autour des musiques traditionnelles, et particulièrement pour moi autour des Balkans et de l'orient : musique grecque, turque, bulgare, avec un travail accru et approfondi sur le style et sur les instruments et sur la technicité particulière des instruments et des clarinettes de là-bas.

D'accord. Est-ce que c'est dans ce contexte-là que tu as commencé à improviser ou pas tu tout ?

Alors ça c'est mon histoire avant, donc ce qui m'amène à ce que... Alors ce que j'ai oublié de dire c'est que en plus de ces deux grandes têtes de pont j'ai une formation très institutionnelle et très classique, j'ai commencé la musique à huit ans dans un conservatoire qui était nouvellement créé. Je fais partie de cette génération formé dans les conservatoire pour tous dans toute la France des années 80.

Qu'est-ce que tu appelle conservatoire pour tous ?

Parce qu'il y avait un plan national mis en place par Maurice Fleuret qui était inspecteur à l'époque et avec une idée qu'il fallait offrir de l'enseignement musical au maximum d'enfants. Et donc, moi je suis par exemple issu d'une famille pas du tout de musicien et donc voilà, un jour il y a un conservatoire qui s'est posé dans ma ville et il y a de la retappe faite dans les écoles... Aujourd'hui ça paraît assez évident mais, euh... Enfin, ça ne l'ai pas partout, mais ce discours de dire : « aller on va apporter de la musique dans des quartiers », quelque chose comme ça, euh, voilà, il y a trente ans ce n'était pas vraiment ça l'idée... Aussi l'idée que on pouvait l'apprendre et en faire son métier, ce n'était pas réservé aux familles de musiciens ou à une certaine élite.

Donc c'est assez naïvement que j'ai fait mon parcours là-dedans, ou je me suis pris de passion pour tout ça et donc en premier lieu pour un répertoire très classique où j'ai adoré jouer Brahms, Mozart, tout ça, et où j'adore toujours. Donc j'ai toujours ce rapport assez institutionnel très fort parce que je lui doit beaucoup, parce que il y a une valeur aussi très importante d'exigence, de qualité, et je trouve que ça vaut vraiment la peine. Et sauf que ce parcours institutionnel, il y a trente ans il était aussi très sclérosant (il l'est toujours, mais beaucoup moins qu'avant), et au bout de dix-douze ans de pratique musicale, j'ai commencé un peu à me taper la tête contre les murs en me disant qu'il y avait des chose qui m'ennuyaient, je ne trouvais pas tout ce que je voulais, c'était aussi la période des premiers échecs dans les concours, parce que ça devenait de plus en plus difficile de rentrer dans les conservatoires supérieurs, les choses comme ça, et je me suis dit, il y a autre chose, il y a un autre truc.

Donc les premières expériences, j'étais étudiant à Tours à ce moment-là, et je me suis dit je vais aller faire du jazz. Parce qu'il y avait, et il y a toujours, un lieu qui s'appelle jazz à Tours avec une salle qui s'appelle « Le petit Faucheur » qui est un endroit mythique et tout ça, où il y a beaucoup de gens qui sont allé joués. Et moi je connaissait les gens qui travaillaient là-dedans et je me suis dit : « oui, ça à l'air cool ! » Et j'y suis allé, et ce n'était pas cool du tout ! [rires]. Pas du tout ! Et je me suis dit merde, là je repars pour dix ans de travail de gamme et de trucs comme ça et je me suis dit il y a vraiment un problème.

Parce que tu as trouvé l'enseignement du jazz aussi très sclérosant finalement...

Ah oui complètement. Alors par contre les gens étaient sympas. Plus sympas que dans le milieu du conservatoire, mais par contre c'étaient les mêmes contraintes : il fallait apprendre avant de jouer, en gros. Et donc j'ai quand même tenu un moment, j'ai été à l'académie de jazz d'Orléans, j'ai fait plein de choses... Donc j'ai joué pas mal de jazz à ce moment-là, ce qui m'a permis d'en faire encore plusieurs années après et de faire des belles rencontres et d'aujourd'hui de faire de belles synthèses avec tout ça. Mais dans le même temps, en fait j'ai commencé à croiser des gens, un peu des espèces de comètes, quoi ! Et il y a eu deux rencontres qui m'ont définitivement électrisés, en très peu de mois et en même temps après : j'ai rencontré Jacques Di Donato et Xavier Charles.

Oui. Dans quel contextes du coup ?

Jacques la première fois où je l'ai rencontré, c'était au stage de Vannes.

Un stage classique ?

Un stage classique. J'y suis allé en fait, je voulais pas du tout faire de stage... [rires]. Moi l'institution commençait à me gaver un peu. J'avais fait des stages avant avec tout le milieu de la clarinette, avec les Dangain et compagnie et je trouvais ça vraiment mauvais de payer si cher pour des trucs qui n'allaient pas du tout, quoi. Sauf que à cette époque-là j'étais amoureux (et je le suis toujours de la même personne) et qui, elle, trouvait tout son bonheur à aller en stage avec les bassonnistes de l'époque (elle est bassoniste) et qui me dit « ouai, alle, vien, on prends quand même une location ». Et puis elle me dit « inscrit-toi, tu viens, inscrit-toi, fais le stage avec moi ». Ok, je fais le stage. C'est vrai que Jacques, j'avais déjà entendu parlé de lui, il y avait quelque chose, mais je ne connaissait pas très bien... Mais sauf que j'avais déjà un amis anciennement de Tours qui était rentré avec lui, je l'appelle, il me raconte un peu, je me dit, « Ah il y a un truc qui se passe ». Donc j'y vais mais à rebrousse poils. Et puis , dans ce contexte-là Jacques était vraiment le prof de sup, un peu hors-normes, mais dans son exigence, mais dans sa manière très particulière à lui de pousser les gens hors de leurs limites et tout ça.... Et j'ai passé un très bon moment. À l'issue du Stage Jacques me dit un certain nombre de choses et tout ça me secoue un peu... Et puis il me dit qu'il fait un autre stage dans la Nièvre où il habite, et il me dit « Ben viens un moment ! ».

Et je vais donc au stage d'Entrain dans la Nièvre, il y avait Jacques, et il y avait Xavier qui faisait le stage, parce qu'il a quelques années de plus que moi Xavier....

Qui était élève...

Qui était élève mais qui commençait déjà sa carrière et en fait il était entre les deux, quoi... Et Xavier a foutu une zone pas possible, parce qu'en fait il proposait toujours plein d'atelier, de choses... Oui, il voulait tout le temps jouer de toute façon... Et donc un soir (je me souvient très bien parce que j' ai toujours la feuille), il dit « On va jouer ensemble ! » Donc moi je ne savait que lire la musique, tu vois à ce moment là, je pensait en notes et tout.... Et je dit « d'accord mais on joue quoi ? » (on était deux-trois). Et il me dit « ben je sais pas.. » Et puis il sort une feuille et il fait trois gribouillis comme ça et il dit « on joue ça » [rires]. Et là je fais « oh putain ça va être compliqué ! » Et ça plus tout le répertoire avec Jacques sur le répertoire contemporain. C'est dans ce stage-là où on a joué les Domaines de Boulez avec des improvisations entre les pièces, et tout ça. Et là j'ai commencé à comprendre qu'il y avait tout un monde que je ne connaissait pas. J'ai commencé à être assez critique de voir que j'avais fait plus de dix ans d'instrument sans jamais avoir entendu parlé de ça. Et là j'ai commencé à être assez énervé. Ça a fondé vraiment des choses derrière en me disant que je transmettrait ça.

Et donc, là j'ai commencé à relier les deux, entre le jazz et je m'éloignait de plus en plus d'un jazz académique et je le poussait de plus en plus vers les expériences que faisaient à ce moment-là Xavier. Et puis moi je suis allé voir des musiciens un peu hors-normes, bosser avec des Bojan Z, des gens comme ça, mais aussi avec des gens de l'ARFI. Donc j'ai croisé plein de trucs, et puis le travail avec Jacques, et là les portes ont commencées à s'ouvrir, et donc ça ça a été vraiment l'élément fondateur du travail sur l'impro libre (je ne sais pas ce que ça veut dire), sur l'improvisation.

D'accord, et là tu étais encore élève à ce moment ?

Euh.. Oui... C'est compliqué parce que nos métiers et formations font qu'on est toujours un peu entre les deux, mais j'étais encore dans la préparation des concours, j'étais encore dans l'idée que je rentrerais au sup, ce que je n'ai pas fait. J'étais déjà en train de préparer le Diplôme d'État, le CA, et tout ça... Donc j'étais dans un entre-deux, j'étais déjà enseignant. C'est là où j'ai commencé à faire des premières expériences, des tentatives dans les cours, très maladroitement et très.... Donc j'ai pu tout faire en même temps, c'est-à-dire que j'ai pu apprendre, apprendre des choses qui s'apprenaient, comme le jazz, des choses comme ça. J'ai pu faire des expériences complètement borges, expérimentales avec Jacques et des trucs comme ça j'ai pu les essayer avec mes élèves en même temps. Et là j'ai compris que de toutes façons c'était ça qui était bon. C'était qu'il fallait tout en même temps : on était un prof, un apprenant, un artiste, un enseignant, un expérimentateur, et un maître en même temps, expert. C'est-à-dire que dans le même temps on peut revendiquer qu'on ne sait pas ce qu'on va jouer, et qu'on va jouer n'importe comment, et que la seconde d'après on maîtrise exactement le son qu'on veut exactement comme ça, que on va dire à un élève qu'on ne sait pas ce qu'on va faire mais juste après on peut lui dire que ça se fait comme ça.

C'est pas parce qu'on ne sait pas ce qu'on va faire qu'on ne va pas avoir d'exigence...

Exactement, voilà. Alors, j'avoue, quand j'ai commencé à faire ça il y a vingt ans je le faisais très maladroitement. Mais, j'ai compris à ce moment là.... Et l'exemple de Jacques était un exemple probant, et il y avait plein de gens autour qui ont vraiment été parlant pour moi. Bon, et c'est là que je me suis dit que c'est ça que j'ai envie de faire.

Et à l'époque tu parlais d'impro libre déjà ?

Non, pas à l'époque. Ce mot n'existait pas. On disait musique improvisée.

D'accord, les musiques improvisées. Et ça regroupait quoi finalement, si on pouvait le décrire ?

Ça regroupait tout ce qui n'était pas le jazz.

Mais improvisé...

Voilà, c'est-à-dire que.. Enfin, à cette époque le débat était encore assez criant. Il y avait des oppositions assez fortes, et il ne faisait pas bon d'utiliser un mot ou un autre selon avec qui tu parlais, ça pouvait se cristalliser. Vingt ans après, ce débat il est un peu passé de mode parce qu'il y a eu une appropriation du terme musique improvisée pour des choses qui n'en sont pas pour moi. Et parce que l'époque est beaucoup moins à la contestation, et que ce qui était dans les musiques improvisées d'anarchiste et de refus de l'institution, du cadre, s'est perdu. Et donc le terrain a été lâché. Donc ça c'est un autre constat, c'est un constat plus politique, mais en tout cas, je trouve que en terme de musique et en terme d'époque, il faut passer à autre chose. Mais en tous cas le terme « improvisation libre », alors là philosophiquement me pose beaucoup de questions. Il faudrait qu'on ait trois heures pour parler d'une discussion que j'ai eu justement avec Jacques Di Donato et Vinko Globokar sur ce sujet (et Henri Fourès qui était là aussi)... Et, voilà, on peut discuter très longtemps de si on est libre ou pas. Mais c'est un débat philosophique.

D'accord... Parce que à l'époque il y avait des appellations différentes selon les milieux musicaux et politiques, c'est ça que tu veux dire ?

Oui... Mais en gros il y avait le jazz et les musiques improvisées... Voilà, il y avait le jazz qui faisait référence à une musique thématique, à une musique mélodico-rythmique et idiomatique, et la musique improvisée qui était tout le reste, très expérimentale, d'avant-garde, avec beaucoup de refus, beaucoup de volonté de se mettre en marge, et qui était à la croisée de plein de chemins, du rock, de la musique expérimentale, de la musique contemporaine, de la musique populaire, du punk, du jazz. On trouvait tout un tas de gens très différents dans ce milieu-là. Mais... Ce n'est pas au début, mais on va dire que c'est dans le milieu des années 90, il y a dix-quinze ans où il y a eu une espèce de crispation à un certain moment, où je trouve qu'il y a eu un passage...

Crispation sur quoi ?

Sur les terminologies. Mais je ne voudrais pas m'étendre sur ça parce que je ne suis pas un spécialiste et je ne suis pas la bonne personne pour dire ça parce que c'est vraiment un sentiment très très diffus. Mais j'ai l'impression qu'à un moment le jazz a senti qu'il devait... enfin, est assez ouvert et a été prendre d'autres choses et parce que c'était porteur et que les musiques improvisées étaient porteuses d'innovation et tout ça, ils ont accaparés le mot et on a vu apparaître plein de festival de jazz et musiques improvisées, mais la programmation ne changeait pas.

C'est-à-dire que la musique restait la même mais l'appellation a un peu changé.

Oui voilà. Mais par contre ce qui fait que ça a marginalisé les musiques improvisées qui se sont retrouvées à la marge, et en plus ça a arrangé les pouvoirs publics qui se sont retrouvés à pouvoir financer des festivals de jazz beaucoup plus propres sur eux, alors que les festivals de musiques improvisées c'était quand même bien le bazar, quoi... Et donc ça a dédouané... Bon, moi je ne fais pas de critique, mais il ne reste plus beaucoup de lieu de musique vraiment improvisé expérimentale, il en reste beaucoup moins qu'il y a longtemps.

Et quand tu parlais à l'instant de musiques improvisées qui se disaient improvisées mais qui n'en sont pas, tu faisais référence à quoi ?

Je ne veux pas m'étendre sur ça. Parce que il faudrait que je passe longtemps à réfléchir, à chercher des... Quand on commence à affirmer des choses comme ça il faut vraiment du matériel derrière. En plus je pense que c'est un faux débat. Je pense que c'est vraiment un faux débat. La question c'est une question de prise de risque, c'est-à-dire que je sais qu'il y a quinze ans j'étais très très raide sur ça. Maintenant j'essaie de faire attention. Je peux voir des gens qui jouent une musique qui peut sembler très conventionnelle et qui sont dans une pure invention, et qui sont dans l'imprévu permanent, quoi.

Donc c'est au niveau de l'esthétique que tu parlais ou.. ?

Non, justement. C'est de l'attitude. Et on peut très bien être dans une esthétique qui peut sembler très avant-gardiste et être le pire conventionnel parce qu'on ne prend pas de risque. Parce qu'on ronronne dans son truc.

Donc pour toi le label improvisation, bon, « libre » ou ce qu'on veut, c'est plutôt une attitude, une manière de faire de la musique que un style ou une esthétique.

Oui, mais je pense que en fait il est commun, euh...

Qu'est-ce qui est commun ?

Cette attitude, elle est commune au jazz, aux musiques improvisées, dans la musique traditionnelle aussi il y a ça, c'est-à-dire que cette volonté de l'imprévu et de ne pas ressembler au conventionnel et à ce qu'a fait l'autre d'avant. Et elle devrait être présente partout. Il se trouve que ce n'est pas toujours le cas, mais ce n'ai pas que lié à la musique : on est dans une période de conformisme, et c'est plus rassurant de faire quelque chose qui ne gêne pas, et c'est moins fatigant de ne pas prendre de risques. Voilà, quand on écoute, je ne sais pas, des sons de Miles ou Monk, des choses comme ça, c'est juste des révolutionnaires, quoi. Ce sont des improvisateurs, il n'y a pas photo ! Ils étaient à la croisée de Stravinski, de tout ça... Après, ils ont choisis des musiques qui leurs plaisaient, ou dans des contextes, c'étaient ces musiques-là qui passaient. Mais leur attitude était une attitude de musicien improvisé. Et je pense que la question de l'esthétique c'est quelque chose qui appartient à chacun, c'est-à-dire on joue ce qu'on a envie de jouer. On joue ce qu'on a envie de faire sonner. Et, moi, la seule chose qui m'insupporte aujourd'hui c'est qu'on m'interdise de le faire. C'est-à-dire que : que d'autres fassent autre chose, maintenant je m'en fous (à un moment ce n'était pas le cas, mais bon, je m'en fous) mais j'apprécie d'autant plus si ils prennent des risques aussi, qu'ils inventent des choses. Et il y a des gens, il y a beaucoup de gens qui inventent des choses. Mais par contre ce que je ne supporte pas c'est

qu'on me dise que moi je n'ai pas le droit de prendre mes propres risques ou d'en faire prendre à d'autre sur ça. Mais quelque part le conventionnel est arrivé là-aussi puisqu'il y a de moins en moins de polémique sur ça aussi. Mais c'est un signe.

Un signe que ça fais consensus ?

Oui, mou.

Mou, tu trouve ?

[rires] Oui.

Ce n'est pas un consensus de maturité ?

Non. Non parce que ça le serai si les moyens étaient mis derrière et s'il y avait les places réelles pour les jouer, pour que ça existe. Voilà, c'est juste, bon... de toute façon ça prend un et demi pour cent d'une place quelque part, que ça soit dans la diffusion, dans l'enseignement, dans la transmission. Laissons-les tranquilles : c'est six élèves, c'est quatre mecs sur une scène, c'est dix mille euros de subvention...

D'accord, et trois paumé dans la salle qui écoutent ça, qui vont jouer après....

Voilà. Dont deux frères et un parent. Donc je pense qu'on en est là aujourd'hui. Du moins c'est une vision qu'on en a, et je pense que ce n'est pas vrai. Et quand on dit ça à ceux qui y sont, qui ne sont pas cette caricature-là, ils sont peinés de ça parce que il y a des gens qui vivent ce moment-là. C'est comme de refuser à quelqu'un de lire de la poésie en disant que c'est ringard, quoi. Même si ils sont dix. Voilà, je trouve que c'est du terrorisme intellectuel.

D'imposer ce qui doit être et ce qui....

Oui, oui. Et si ça a de la valeur ou pas. Et même s'il y a dix personnes.

Donc finalement, si je résume un peu, l'attitude de l'improvisateur il suspend un peu ses valeurs par rapport à la musique des autre, par rapport à ce que font tes élèves par exemple, tu ne leur impose pas des valeurs ?

Alors là, on est dans un autre domaine, ça c'est très compliqué. Parce que effectivement, c'est ce que je voudrait atteindre. Mais je suis confronté tous les jours à une réalité différente. Parce que c'est comme te dire qu'on fait de l'improvisation libre, qu'on est un prof neutre, qu'on ne fait qu'apprendre à improviser, en plus je ne sais pas comment on fait... Donc c'est une utopie, mais je crois qu'on ne peut pas vivre sans utopie. Il faut avoir une utopie devant soi, qu'on pose, et moi elle ne construit. Et après, il y a le quotidien, et moi je me débrouiller avec ça. Mais effectivement cette utopie elle est là, c'est-à-dire que essayer d'apprendre aux gens à devenir des personnes, à être, à se comporter, à devenir eux-mêmes, à devenir un eux-mêmes qu'ils ne connaissent pas et que je ne connais pas au départ non plus. Voilà, ça serait chouette.

Tu parles du quotidien, et du coup, ton quotidien de prof, ça serait quoi ?

Alors déjà, ici, à Villefranche, c'est un contexte particulier, comme tous les contextes. Je suis dans un établissement avec des élèves en formation initiale. La pyramide des âges s'est écrasé un petit peu : on a toujours autant d'élèves les plus jeunes qu'avant, et on a moins de grands élèves. Donc ce qui fait que l'on a plutôt les enfants à ces jeunes et quelques adultes. Donc ce qu'il y a dans la classe improvisation ce, c'est ça : j'ai deu groupes, un groupe avec des élèves entre 10 et 14 ans, et un autre groupe avec des gens entre 18 et 40 - 50 ans, avec la majorité d'adultes. Alors, ces deux groupes, ils sont constitués en tranches d'âge, mais en fait c'est plus pour des raisons pratiques d'horaires, de disponibilité. Parce que dans le principe, ici, tout le monde peut venir à n'importe quel cours, en fonction de ces horaires. Je sais juste de me méfier, par exemple, que je ne me retrouve pas, par exemple avec un enfant qui viendrait pour la première fois dans l'atelier avec six

personnes pratiquant depuis trois ans. Ce que j'ai vraiment appris, en 20 ans de transmission autour de ça, c'est que je suis le maître de l'alchimie. C'est-à-dire que mon rôle principal c'est de veiller aux équilibres (nouveaux déséquilibres, selon ce que je veux obtenir), mais en fait de veiller aux conditions qui vont permettre de faire éclore quelque chose. Alors des fois ce quelque chose j'en sais rien, des fois c'est l'élève qui le sait, où le groupe ; des fois ce quelque chose c'est moi qui le décide, des fois ce quelque chose il nous est imposée par une activité extérieure, parce qu'on doit travailler avec un compositeur, parce qu'on doit travailler avec un contexte, avec de la danse, quelque chose comme ça... Mais il se trouve que j'ai plutôt les jeunes en début d'après-midi et les adultes le soir. Mais ça n'a pas toujours été le cas. ça a été plus partagés des fois.

Tu as combien d'élèves dans chaque groupe en général ?

Cette année, il y a un groupe de 6 et un groupe de 7. J'ai été jusqu'à 10 dans chaque. En fait, c'est très versatile au furet à mesure des années. C'est-à-dire qu'il y a assez peu d'élèves qui reconduisent leur pratique au-delà de deux ans, c'est souvent deux ans.

Et ils viennent pourquoi, les gens ?

Là, c'est très variable. Il y a vraiment trois entrées. Il y a une frange minime qui vient pour cette esthétique, pour cette musique, et pour ce qu'on y fait. Et ce sont souvent les adultes. Parce qu'ils savent, parce qu'ils ont une culture et se disent qu'il y a un endroit pour faire ce qu'ils veulent faire. Ils viennent, et eux ils ont écoutés tous les disques, de Xavier Charles, d'Albert Ayler, ou de The Ex, et ils viennent en disant "ouai, je vais faire ça!"

Il y a une autre partie qui vient dans un parcours dans le conservatoire. Parce que cet atelier il est ouvert à partir des élèves de second cycle, donc après quatre ou cinq ans de pratique instrumentale, et à partir de ce moment-là les élèves peuvent, dans le conservatoire, aller prendre des options: en plus de leur enseignement traditionnel ils peuvent aller faire de la musique du monde, du rock, des musiques actuelles, de l'électro, et des musiques improvisées. Et donc, ils sont guidés par leur prof ou par leurs envies et ils ont un carnet à chaque réinscriptions avec tout ce qu'il se passe, ils savent ce qu'il se passe dans le conservatoire, ils ont des infos, ils vont au concerts. Alors c'est vrai qu'ils vont plus vers les musiques actuelles ou l'atelier chansons que vers les musiques improvisées, mais certains y vont. Certains y vont aussi qui départ leur prof qui leur dit: " tu vas trouver des moyens d'expression que tu ne connais pas ou une manière de trouver des choses instrumentalement ou personnellement". Donc il y en a un certain nombre qui vient pour ça. Dans ce groupe là, il y en a qui se trouvent des passions, j'en ai vu qui sont restés longtemps, ou qui ont été marqués définitivement et qui en parlent congelés revoit, qui ne sont plus forcément musiciens, mais à chaque fois que je l'ai croisé me disent: " Wouahou!" parce qu'ils ont fait des choses que nulle part ailleurs et ils auraient pu faire autrement.

Et puis il y a une toute petite frange d'élèves inclassable qui ne sont confiées par le conservatoire parce qu'on ne sait pas quoi faire d'eux. Et je suis le seul atelier auquel on propose ça. En fait, ce sont des élèves qui doivent faire une pratique collective et qui sont soit pianiste, il n'y a pas de trente six mille possibilités pour eux, soit parce que ce sont des garçons qui sont en train de muer et ils ne peuvent plus aller à la chorale, ou des grands débutants qui sont nouvellement pris au conservatoire, alors c'est très honorable pour le conservatoire mais ils devraient faire une pratique collective et ça fait six mois qu'ils font du saxophone (rires) et donc il ne peuvent pas faire de pratiques collectives, et donc où on me les amène et on me dit: "Est-ce que tu ne pourrai pas à faire quelque chose avec eux?" et moi je dis toujours oui, parce que c'est le seul atelier, en plus, où on a des chances de faire mieux que ceux qui savent jouer! Donc déjà je remplit un rôle social et collectifs, c'est-à-dire que je leur donne une place et je leur permettent d'être inscrit au conservatoire et donc de faire une scolarité globale. Et je me sers d'eux, parce que souvent ils sont très content d'être ici et ils rendent la monnaie de la pièce, et ils sont très investis. Est justement, comme ils ne savent pas joué ils font des trucs super ! Et vraiment, j'en ai tous les ans, ça.

Et du coup par quoi tu commence au début de l'année, pour les gens qui ne connaissent pas du tout ?

Justement, dans les groupes je recherche toujours cet équilibre avec des gens qui ont pratiqué un peu

et des débutants. Il n'y a jamais un groupe avec que des débutants. Parce que, c'est aussi, pour moi, un lieu d'échanges de pratiques, et c'est un vrai lieu de pédagogie collective. C'est-à-dire que tout le monde sait quelque chose un moment, et tout le monde apprend quelque chose de quelqu'un autre à un autre moment, et vice versa, et c'est comme ça en permanence, et à toutes les minutes ça peut se changer. Donc ça veut dire que le début de l'année par exemple, je m'appuie beaucoup sur les gens qui ont déjà pratiqués un peu, et je compte sur eux pour créer un cocon de matières sonores qui permette aux autres de jouer sans se poser de questions. Donc souvent à la première séance, je leur demande (ce qui est très difficile) de s'abandonner et de jouer quoi qu'il se passe. Et de ne pas se poser la question de savoir si ça vaut le coup ou pas le coup ou si c'est bien ou pas bien, je lis ou pas joli, et de jouer avec les autres. Et si vraiment vous n'êtes pas bien ou que vous êtes vraiment très très malmenés dites-le, on s'arrête. Et moi je suis super attentif parce qu'ils n'osent pas le dire forcément mais moi je sais comment arrêter ou quand faire autre chose. Il y a 20 ans, et ça, ça a changé, je pouvais avoir des groupes qui refusait de jouer. C'est-à-dire que on commençait est au bout de 2 secondes il y en avaient qui posaient les instruments et qui râlaient en disant : " non, mais je ne peux pas faire ça, ça non." ou même carrément : " je ne sais pas quoi faire !", et refusant d'essayer. Aujourd'hui, je n'ai plus personne qui ne joue pas.

Alors, c'est dû à quoi, c'est dû à ton approche ?

Je ne sais pas... Non, je pense que quand même, si on écoute même les musiques populaires, aujourd'hui, il y a quand même plein de musique expérimentale, où il y a du bruit etc... Ce n'est pas ce qu'écoute majoritairement les enfants mais à un moment donné ou un autre, ils sont tombés sur les choses un peu barrées, quand même. Donc, si l'on entendu quelque part à la radio, à la télé, sur Internet, bon, peut-être que ce n'est pas si confidentiel que ça... Alors au moins ils acceptent, alors, il ne se pose pas la question de savoir s'ils vont faire ça toute l'année ou pas mais ils l'acceptent. Donc, ça je pense que ça joue. Et je ne vais pas chercher plus loin, voilà, la graine est juste plantée, je peux me permettre de faire ça.

Mais concrètement, c'est quoi, un cocon qui permette de jouer sans se poser de questions ?

Je navigue avec deux grands objectifs, de grands axes, deux grandes lumières. Un, c'est que on peut tout jouer sans arrière-pensée, sans préalable et que tout est possible, on peut tout mélanger ensemble à partir du moment où on s'écoute, et que il n'y a pas de commentaire avant, il n'y a pas de commentaire après, il n'y a pas de pré-requis, de choses derrière. On joue pour jouer. Et au début sans aucune critique de savoir si c'est bien ou pas bien. Et ça en fait, il n'y a aucun endroit où ils le font. C'est-à-dire que, mis à part où ont fait du punk où on vient on joue, c'est encore les endroits où ça arrive, où tu peut arriver et hurler... Les endroits où tu peux arriver et jouer même si tu sais pas, ou tu ne t'ai rien dis et tu joues, il n'y a pas beaucoup d'endroits où il peuvent faire ça. Donc déjà, se rendre compte que ici on va pouvoir faire ça, c'est important.

Et la deuxième chose, en fait je démonte des espèces de grands principes très simples. Par exemple, le truc que je fais souvent le plus bête, mais le plus compliqué: on va improvisé avec une seule note. Chacun prend la note qu'il veut, et on va jouer. à l'orange 10 secondes, ok, ça va parce que c'est. 10 secondes. Et après enfin la même chose mais pendant 3 minutes. Et là, les problèmes commencent. Est très vite, on est obligé d'aborder la technique. C'est-à-dire : oui d'accord, mais qu'est-ce que je fais ? Donc, on va commencer à lister qu'il y a tout un tas de paramètres dont ils n'ont jamais entendu parler ou dont ils ne se sont pas occupés. Et ça permet d'aborder une autre vision de la musique, celle que les musiques savantes abordé à partir des années 20 - 30, le fête que les paramètres tels que l'attaque, le timbre, le bruit, sont des paramètres qui sont aujourd'hui existants dans la musique savante. Dans la musique improvisée, ils sont érigés en monuments, mais dans la musique savante ils existent aussi. Et que la mélodie, et tout ça, ça fait longtemps que ce n'est plus le seul mode d'entrée. Et même dans les musiques populaires. Donc ça permet de nommer les choses, de faire un peu d'histoire de la musique, de sortir un peu des mythologies: dos ré mi fa sol, ce genre de choses, parce que souvent ils viennent avec ça. Donc on va parler de timbres, on va parler de manipulation, et j'essaie de le faire avec des termes non techniques. Plutôt avec des gestes : si on dit court, ça n'est pas musical. Piqué, staccato, oui. Si on dit pour une seule note : " elle bouge, elle vibre, elle gratte, elle frotte, elle s'arrête, elle s'étouffe". Tout ça, ce sont des termes qui ne sont pas du des termes musicaux, qui sont très imagés, et j'encourage les élèves a amené leur propre vision des choses, et à en proposer aux autres.

Donc on va pouvoir travailler sur les quatre paramètres : hauteur, durée, timbre, dynamique.

Et du coup, tu les enregistres ?

J'ai longtemps fait ça, je ne fais plus. Parce que je me suis aperçu que ça amenait à une espèce de cristallisation, ça fige beaucoup de choses. Je le fais, mais au bon moment. Je le fais après une longue période de travail, ou quand on a montré quelque chose qui a abouti. Je pense que l'enregistrement et improviser c'est antinomique. Je pense que ça n'a pas de sens. Sauf si l'enregistrement est inscrit dans le projet. Mais si c'est juste fixer une improvisation, de toute façons il n'en ressort que 5 à 10 % de ce qu'il se passe réellement. Si on voulait vraiment rendre compte de ce qu'il se passe, il faudrait dépenser entre 50 et 100 000 € pour qu'on puisse vraiment tout entendre... Pour moi, l'enregistrement, il a un seul sens historique, de souvenir. C'est comme quand on est dans une fête de famille et qu'on prend une photo pourrie de la fête, n'empêche que ont la ressort 10 ans après, elle nous touche. Parce qu'on y était, qu'il s'est passé quelque chose dans cette fête... Même si la photo est mal cadrée, que la lumière est dégueulasse, c'est nous au milieu de la fête. Et c'est pareil pour la musique improvisée, si vous donner l'enregistrement d'un atelier aux élèves qu'y ont été, a posteriori, ce sont eux à ce moment-là, et ils sont très fiers de le ré-écouter. Je prends des traces et puis je leurs donne en fin d'année.

Les enfants sont le meilleur public des musiques improvisées. Ils ne se posent aucune question. Voulait météo au milieu d'un groupe de musique improvisée, ils écoutent tout et ils sont hyper-attentifs à tout ce qu'il se passe. Ils se trompent rarement quand ils disent si c'est bien ou pas bien. Parce que eux, ils entendent si ça marche ou pas entre les gens, parce qu'ils sont très attentifs aux relations et si les gens s'écoute ou pas. Il ne se pose pas la question de savoir si ces de la bonne musique ou pas. Je parle vraiment des très jeunes, ceux qui ont peu de références. Dès qu'ils ont 10 ou 11 ans, ça y est, c'est fini! Parce qu'ils ont des références, ils ont de la culture, ils ont des familles et tant mieux !

Et du coup, commente les fait parler ? Tu les fais parler immédiatement après les improvisations ?

Je l'ai fait de moins en moins parlée, en fait. Je leur demande plutôt des propositions. C'est-à-dire que je les mets dans l'action. Mais pendant très longtemps j'ai fait ça : les faire parler. Mais en fait, quand on les fait parler, c'est pour nous. C'est-à-dire qu'on veut savoir ce qu'ils pensent

Que c'est une manière d'évaluer...

Mais alors, qu'est-ce qu'on en a à faire d'évaluer? Si ils jouent bien la deuxième fois, c'est que c'est réussi! C'est ça l'évaluation, ce n'est pas de savoir ce qu'il y a dans leur tête. Et là, je crois que je me suis vraiment égaré pendant longtemps, où j'ai trop mis de questions verbales et intellectuelles dans cette histoire. C'est de la sensation pure. Il faut laisser la musique venir, jouer. Si quelqu'un veut parler, il faut le laisser parler, par contre. Si quelqu'un prend la parole, c'est sa manière de réagir. Par exemple, la situation la pire, et donc je ne ferai plus jamais ça, c'est de vouloir absolument extirper un commentaire à un élève. Mais qu'est-ce que tu en penses ? Et s'ils ne pensent pas : mais qu'est-ce que tu as ressenti ? Et dans ton corps ? Et ça te fait penser à quoi ? Mais à rien... Il s'en fout peut-être. La vraie question c'est: est-ce qu'il a bien joué? Et si on trouve qu'il n'a pas bien joué, il faut pouvoir lui dire pourquoi il lui proposer une deuxième situation où il peut changer. Et ça, c'est actif !

Et du coup leur demande, aux élèves: est-ce que vous avez bien jouer ?

ça peut m'arriver, oui. Mais ce qui m'intéresse c'est plus la question : est-ce que vous avez été cohérents ? C'est-à-dire: est-ce que ça ressemblait à ce que vous imaginiez? Est-ce que vous avez fait attention à être toujours en accord entre votre jeu, votre écoute, c'est-à-dire vous, l'écoute des autres est ce que vous voulez.

Et comment ils définissent ce qu'ils veulent ?

C'est là où ils reviennent à des paramètres assez techniques, ou de base. " moi j'aurais voulu un truc très énervé et j'étais tout seul, et puis les autres et ils ne m'ont pas suivi, et puis j'ai voulu absolument, et je me suis planté parce que ils ne m'ont pas suivi..."

Alors après la question, c'est : est-ce qu'il faut refaire ou pas ? Parce que le problème de refaire en improvisation, c'est très compliquée par ce qu'on perd énormément de spontanéité et de fraîcheur. Et là, ça dépend du contexte : est-ce qu'on est en train de préparer quelque chose ou va devoir se produire, refaire des choses, donc là, on a pas le choix, il faut refaire. Et on va commencer à se rapprocher de plus en plus d'une écriture orale. Ce que j'ai essayé de leur faire mesurer, c'est qu'il n'y a pas des choses improvisées ou pas improvisées, il y a très improvisé ou peu improvisé. Et puis il y a : pas improvisé du tout. Je le dis parce que je l'ai vu : en jazz, les chorus répétés à l'identique tous les soirs, ou les chorus qu'on s'écrit avant pour pouvoir les rejouer, là, ce n'est plus de l'improvisation.

Improviser, c'est vraiment faire du neuf. De l'imprévu et du neuf. Alors par contre, on peut discuter sur la question d'improvisation libre ou pas, c'est une histoire d'invention aussi. C'est-à-dire : fait à partir du vieux faire du neuf. Est-ce qu'on utilise du vieux ou pas ? C'est la question des références. Faire du neuf avec du vieux qui ressemble à quelque chose de déjà existant, mais c'est de la vraie improvisation parce qu'on prend des risques, et il y a une grande part on va chercher justement les limites. ça peut être une prise de risques dans le silence, par exemple. Ce n'est pas obligatoirement de jouer plus vite plus fort ou plus compliqué.

Mais en tout cas, sur la question de les faire parler, ou de refaire ou pas, ça dépend vraiment de mon objectif. Et de sentir si c'est le moment, si il peut ressortir quelque chose, par exemple s'ils ne peuvent progresser. Et là, c'est vraiment du feeling, de savoir que, en le refaisant deux ou trois fois ils vont gagner quelque chose face à eux mêmes. Parfois, je ne faire aucun commentaire, et je dis : on refait. Mais jeudi, par exemple : écouter plus les basses... Est par contre, je tiens le temps. Le temps, c'est un truc énorme. C'est-à-dire que c'est l'outil principal. Et je leur dis : maintenant ont joué un quart d'heure. Parce qu'en fait, en jouant un quart d'heure, c'est très long. Donc ils vont être obligé de progresser. Parce qu'ils vont être obligé de faire quelque chose, peut-être en se plantant carrément, c'est-à-dire que la progression sera de se gameller gravement! Mais simplement, ils vont se rendre compte que ça n'a pas marché. Parce que si on leur fait confiance, et que justement, on n'est pas en train de les commenter en permanence mais qu'on leur fait confiance sur le fait qu'ils peuvent le jouer, ils vont entendre, et ils vont faire des efforts. Mais si on n'est pas exigeant sur le fait est qu'ils doivent écouter, et ils doivent aller au plus haut de ce qu'ils veulent, ou de ce qui est demandé, dans le cas où il y a un contexte, c'est ce consensus mou, ça ne ressemble à rien...

Donc il faut savoir où se situe l'exigence, justement...

Tout à fait.

Et elle se situe où ?

C'est très variable. C'est là où ça diffère beaucoup de l'enseignement traditionnel où ne peut l'imaginer avant parce que on connaît le texte, donc on connaît les curseurs. Là, on peut les imaginer, d'abord et il faut souvent en avoir plus d'un en réserve, et ce ne sont souvent pas ceux-là qu'on utilise. Parce que, en fait, le cours s'improvise aussi. Et il faut savoir s'en tire un truc qui se passe, et se dire : il y a quelque chose. Après, il y ait des classements, il y a des grands trucs. C'est-à-dire que l'exigence, elle se situe d'abord dans le fait de s'engager dans ce que l'on joue. Une attitude molle, passive, ce n'est pas acceptable. Donc : on s'engage, même quand on ne joue pas, quand on joue du silence, on s'engage. La deuxième chose, c'est qu'on s'engage collectivement. On s'engage dans le respect de l'autre. Le respect de l'autre, ça peut être d'assumer le fait qu'on joue contre lui. Mais on le lâchent au milieu. Je joue avec toi, j'ai décidé de temps mettre plein la tête, je vais t'en mettre plein la tête jusqu'au bout. Je joue celui qui fait le contre. Donc il y a un respect de ça. Ensuite l'exigence se place dans l'exigence instrumentale. On s'engage aussi dans la pratique instrumentale. Alors c'est là où ça devient complexe : c'est que à la fois on cherche à atteindre un haut niveau de pratique, qui peut être souvent proche de la pratique classique, ou du moins traditionnelle, on peut replacer des techniques qu'on a appris tout à fait ailleurs, les techniques de vitesse, de gammes, de propreté, on peut y mettre des techniques contemporaines,...

On est même obligé, parce qu'on ne peut pas partir à partir de rien...

Alors c'est là où je ne suis pas d'accord. Justement : on peut aussi se construire son propre vocabulaire. Donc on ne part pas de rien mais on ne part pas d'une référence. On part de ce qu'on

expérimente soi-même. C'est-à-dire qu'on se met derrière le biniou et on expérimentés, on se débrouille. Je te donne deux exemples : c'est-à-dire le pianiste, ou le saxophoniste qui n'a jamais joué, qui arrive, qui a fait trois mois d'instruments il a zéro référence pourtant il faut bien qu'il joue. Et là, le saxophoniste, ça fait quatre mois qu'il est là, il joue aujourd'hui, il n'y a personne qui lui a appris ça, si ce n'est lui qui se l'est construit pendant le cours. Puisque ce n'est pas son prof qui lui a appris ça. Aujourd'hui, il fait des multiphoniques, il fait des trucs bizarres. Le pianiste qui arrive et qui ne peut pas jouer parce qu'il comprend vraiment rien, et qui joue avec des objets sonores, et qui se ramène à jour avec une perceuse et faire des trous dans différents matériaux pour obtenir différents sons, voilà ! Sa référence, c'est lui ! Il s'est pris en main, et c'est un gamin génial aujourd'hui, il est extraordinaire ce gars. Il s'est construit un discours, il ne joue pas super bien, mais il s'est construit un être, il s'est fait un équilibre, il agrandit entre ça, la science, le théâtre, et tout... Enfin, voilà, c'est une belle personne ! Il n'a peur de rien.

Donc voilà, ça c'est la deuxième chose, c'est-à-dire l'expérimentation et puis, effectivement, l'entrée de quelque chose qu'on va prendre à l'extérieur, en copie, chez d'autres. Donc c'est cette curiosité. Dont que soit les références qui nous sont données par ce qu'on sait déjà joué de l'instrument, soit celle qu'on découvre soi-même, soit celle qu'on pique en voyant les autres faire dans le cours. Et moi, je leur dis, que le meilleur exemple c'est l'instrument qu'on ne joue pas. C'est-à-dire que moi je suis fasciné par les sons qui sortent des cordes. Jamais je ne jouerai d'un instrument à cordes, parce que vraiment ça ne me parle pas du tout. Par contre, je suis fasciné par la continuité, par le grincement, enfin il y a des sons et des manières de faire qui me fascinent. Donc je me dis : qu'est-ce que ça serait de jouer de la clarinette comme un instrument à cordes. Eu, une fois qu'ils ont fait ça, l'exigence, c'est la même qu'en musique classique. Se veut dire qu'il y a l'objectif : l'objectif c'est le rêve ; il y a le niveau qu'on peut atteindre, et il y a la réalité, et l'exigence c'est de se débrouiller pour que la réalité correspondent au niveau que l'on peut atteindre. Mais si on se contente de se dire : ça va je suis déjà là, ce n'est pas être exigeant.

Annexe III : Entretien avec Jean-Charles François

Contexte

Percussionniste et compositeur. Il joue dans des groupes de musiques contemporaine.

Professeur à l'Université San Diego. Avec le tromboniste John Silver il développe le projet KIVA (pour les indiens Pueblo, est le « centre culturel » se nome « Kiva ») durant 15 ans. Ils se réunissaient trois fois par semaine pour élaborer de la musique sans notation, non-écrite donc orale. Des étudiants en doctorat ou en Master en musique participaient a ce projet.

Participation à un cours d'introduction à la musique. Au lieu d'introduire par l'histoire de la musique, c'est l'introduction par la pratique qui était utilisée avec des instruments construits spécialement pour faire improviser des non-musiciens.

Après avoir été directeur du Cefedem Rhône-Alpes de 1990 à 2007 il participe à des projets pédagogiques avec son groupe d'improvisation *PFL Traject* (Vandœuvre-lès-Nancy, CFMI).

Entretien

« En 1975 il y avait une frustration de jouer de la musique contemporaine écrite. Limitation de la palette sonore car extrême précision de ce qui était demandé mais aussi de la mise en place était privilégiée sur le contenu sonore des choses. J'avais 15 ans d'expérience dans ce domaine. »

« Ce n'était pas vraiment l'improvisation qui nous intéressait mais l'idée d'élaboration de sonorité par rapport à une temporalité qui n'était pas fixé, ou qui était fixé par les sons internes : faire sonner voulant dire qu'il y a un temps pour faire sonner. Que le timbre est très déterminé par la durée des événements. »

« L'autre idée était de sortir des syntaxes, des langages musicaux, des syntaxes surtout, pour se concentrer sur la qualité sonore. La syntaxe est l'agencement des sons dans une rythmique particulière, dans une phraséologie, dans un discours qui privilégie la succession des événements plutôt que les événements eux-mêmes. »

« Donc, tout notre travail initial était de ne pas travailler sur des formules de langage qui nous étaient familières, mais d'essayer de travailler à l'intérieur même des structures sonores. C'était quelque chose qui nous avait frappé par rapport à l'amplification des sons avec le microphone, c'est que ça mettait l'accent non plus sur la succession mais sûrs qu'est-ce qu'il se passe à l'intérieur même d'une production sonore. Donc tout notre travail étaient des micro-variations à l'intérieur même d'un son particulier. »

« On jouait en duo, trio, pas beaucoup plus. Au départ on était simplement superposé, avec un refus total de communiquer, mais de simplement superposer les discours. Et au fil du temps (parce qu'on est dans le même espace et qu'on travaille trois fois par semaine) on est dans une situation où on a recréé un autre langage, mais de communication beaucoup plus complexe et plus intéressantes. »

« Au départ de deux ou trois discours parallèles, sans essayer de construire quelque chose ensemble ou de communiquer, mais de coexister. C'est-à-dire que ça n'excluait pas du tout une écoute de ce qui se passait, de ce que faisait l'autre, mais c'était l'idée de coexister dans le même espace. Et cette coexistence fait que au bout de deux ans de travail on avait créé quelque chose en commun. Au bout de deux ans on avait l'impression d'avoir passé un cap. »

« Le groupe se renouvelait sur plusieurs années. On a travaillé avec une violoniste, une danseuse chamane, une violoniste, etc.. pas plus de trois-quatre. »

« Il y avait un travail un peu négatif : ne pas faire de figure que l'on pourrait reconnaître, qui seraient familières à notre façon de jouer, un espèce de travail négatif qui permettait de se libérer petit à petit de tous ces gestes appris, qui deviennent automatiques. On était en train de désapprendre mais aussi d'apprendre une autre manière d'utiliser l'instrument. »

« Tous ces termes : « libre », « non-idiomatique », je n'y crois en aucune façon. Il n'y a pas de non-idiomatique. Ça n'existe pas. Qu'est-ce que c'est que le non-idiomatique ? Les gens arrivent, leur façon de jouer l'instrument, leur façon dont ils ont appris l'instrument est idiomatique. Ce n'est pas parce que les classiques jouent des musiques différentes qu'ils n'ont pas un langage idiomatique dans la façon dont ils jouent leur instrument. Donc après on peut, dans notre cas désapprendre partiellement cette façon de jouer, mais en créant quoi ? Un nouvel idiome ! Donc il y a toujours une relation absolument directe entre les gestes techniques que l'on fait sur l'instrument et la production du son, la production de quelque chose qui est profondément idiomatique.

Même dans le processus que je décris on ne perd jamais le langage initial de toute façon. »

« Il n'y avait aucune notion de projection, ce n'était pas du tout orienté vers des objectifs. Il n'y avait aucun objectif. C'est-à-dire que l'on était dans ce que décrit Francisco Varela qui a travaillé sur les sciences cognitives : il a décrit les systèmes autopoïésis, c'est-à-dire qui a la capacité d'auto-générer sa vie propre et qui fait que dans ces systèmes-là tout d'un coup émerge quelque chose. Ce n'est pas du tout une situation de « Je veux faire ça ! » comme un compositeur qui est à sa table et qui est en train de réfléchir : « Ah, ça pourrait sonner comme ça... », non, ce n'est pas ça. C'est « on se met en situation », évidemment ils faut du temps, et à travers une discipline qui se crée va émerger un langage, quelque chose. C'est ça qu'il s'est passé. »

« L'idée derrière ça est que la technique instrumentale est une forme d'écriture. C'est une écriture qui est sur le corps-même de l'instrumentiste ou du chanteur et qui est une écriture très lente par rapport à l'écriture sur papier. Il faut une dizaine d'années pour apprendre à jouer d'un instrument, jusqu'au moment où on a plus à penser les gestes, les gestes se font automatiquement. Donc c'est quelque chose qui s'écrit lentement et qui se dés-écrit encore plus lentement.

Donc c'est là où un cours d'impro devient une gageure puisqu'on prétend en très peu de temps pouvoir modifier des habitudes qui sont prises de toute façon. »

« C'était un peu en réaction avec l'idée du free. C'est pour ça que l'on ne voulait pas l'appeler improvisation. Mais en fait c'était improviser tout de même puisque dans nos séances rien n'était fixé. Les paroles n'allaient pas colorer ce qui venait après. Le seul processus était que l'on jouait pendant un certain nombre de temps, en général au début on jouait un quart d'heure et on avait fini de dire tout ce qu'on avait à dire. On a poussé jusqu'à une heure et demi et après c'est redevenu autour d'une heure. On enregistrait et on réécoutait systématiquement ce qu'on venait de faire. Et c'est tout. »

« Il y a deux choses avec le free. L'accent du free c'est la scène : c'est là où ça va se passer. Donc, dans l'idéal, on arrive sur scène, on ne se connaît pas et adienne ce qui va advenir. À Chaque fois que j'étais dans une situation comme ça j'ai trouvé ça épouvantable. Parce que à chaque fois que je vais voir des concerts comme ça c'est rempli, mais alors rempli, de clichés. Donc c'est free mais c'est rempli de cliché, donc il y a quelque chose qui ne va pas.

Donc l'accent c'est la scène, et ce qu'il se passe avant la scène c'est individuel. Les grands improvisateurs travaillent un répertoire individuel et donc c'est loin d'être non-idiomatique puisque leur grand art c'est l'accès à des idiomes : la capacité à s'adapter sur scène par rapport à des idiomes. »

« Dans notre démarche l'accent était mis sur un laboratoire de recherche. Ça ne veut pas dire qu'il n'y avait pas de concerts publiques (il y en avait tout le temps) mais les concerts publiques était le résultat de ce qu'on a fait dans notre laboratoire. Donc l'accent était mis sur le collectif, même si on ne cherchait pas la communication entre les musiciens. Et pas de communication parce que il y avait aussi énormément du côté du free, pour certain groupes, un accent mis sur la communication : communication avec le public, communication entre les musiciens. Si on lit les articles de Globokar sur le sujet, c'est tout centré là-dessus,

c'est-à-dire : imiter, jouer autre chose, etc.. toutes les interactions possibles. Tandis que nous on n'essayait pas d'interagir, c'était un refus de « je te dis ça et tu me répond ça ». Ce n'est pas non plus un refus de communication, mais c'était simplement de dire que les modes de communication ne sont pas des flèches. Le domaine dominant dans la psychologie c'était le schéma.

Compositeur → interprète → public → musicologie

Dans le sens où la pensée du compositeur allait arriver au public par l'entremise de l'interprète. Mais ce n'est pas du tout comme ça que ça se passe, la communication est beaucoup plus complexe et elle est interactive, elle va dans tous les sens. Donc c'était au fond le refus de la communication fléchée. La communication n'est pas déterminé premièrement par des principes théorique, c'est déterminé parce qu'on est dans le même espace au quotidien, par la routine, la répétition. C'est donc l'idée d'émergence. Donc pas quelque chose qui est forcé, mais qui émerge.ça émerge de la situation qui se travaille, évidemment. La situation doit se travailler. Ce n'est pas un travail avec des objectifs à atteindre, c'est plutôt de dire « on est ensemble et on va faire marcher les choses ensemble ». Le travail par la répétition. »

« Ré-envisager sa pratique instrumentale c'est aussi ré-envisager l'instrument lui-même.

Le tromboniste avait élaborer une quinzaine de sourdines spéciales. J'avais évacué tous les instruments à clavier pour pouvoir travailler sur des matériaux et on avait collectionné des poteries, différents types de métaux, etc... qui étaient des surfaces sur lesquelles je posais des instruments plus petits, et c'était l'interaction entre ces petits instruments et ces surfaces qui étaient, elles, amplifiées par des micro-contacts, qui faisaient aussi la qualité sonore. Ça participait de l'idée de travailler sur le son et de ce qu'il se passait à l'intérieur du son. Premièrement l'idée de l'amplifier pour qu'on puisse entendre les micro-variations. Et deuxièmement de pousser plus loin l'idée que les percussionnistes ont des baguettes différentes qui produisent, font ressortir, chacune des spectres différents, de prendre des matériaux sonores en guise de baguettes, et donc de voir des vibrations qui font entrer en jeu plusieurs matériaux ensembles. »

« Est-ce que un de vos buts était aussi de créer quelque chose d'inouï ?

Forcément, et c'était un de nos problèmes, c'est-à-dire que au bout de deux ans on avait créé un langage que seuls nous comprenions. Donc ce n'était pas inouï pour nous mais c'était inouï pour d'autres. Et c'est vrai que à ce moment-là personne ne comprenait notre démarche. Ce qui était intéressant c'est que quand on jouait devant un public normal de musique contemporaine il y avait de l'incompréhension, et quand on jouait devant un public de « musiques actuelles » ça se passait bien. »

« Avec le PFL la situation est un tout petit peu différente. Premièrement, on n'est pas du tout dans une situation où on a le temps. Donc, on se voit de temps en temps, mais c'est toujours la même idée que les rencontres ne se font pas seulement sur scène, même si on ne se voit pas régulièrement. On a un travail qui n'est pas très régulier, hors scène, avec une idée de développement de protocoles, qu'on a travaillé également avec PALABRE.

L'idée est que l'atelier d'improvisation nous impose des temporalités courtes. On veut arriver à un résultat sur une période de trois mois environs. »

«Donc, deux concepts : le premier concept c'est que, contrairement au free, c'est l'idée que les enjeux de l'improvisation, c'est le collectif. Qu'est-ce qu'on va pouvoir faire ensemble ? Ce n'est pas du tout l'idée de « adienne ce qui pourra », c'est comment construire des choses ensemble. »

« Protocoles en vue de co-construire des sonorités. Ça n'est pas de la composition car c'est de la co-construction à partir d'éléments forcément hétérogènes. Comment faire de l'homogène à partir de l'hétérogène mais qui respecte cette hétérogénéité en même temps. Les protocoles obligent les gens à faire quelque chose ensemble tout en respectant les différences, sans qu'il n'y ait imposition d'une personne sur une autre. »

« Il y a des protocoles qui essayent de déterminer le début d'une improvisation. Au lieu d'être dans

une situation où quelqu'un impose une idée à laquelle les autres répondent ou s'adaptent, l'idée est de construire une situation qui parte du chaos, du hasard, et qui petit à petit construit quelque chose, et une fois qu'on a construit quelque chose, l'improvisation peut commencer. Inspiré de l'Alep de la musique indienne qui est un processus d'accord global, accorder la sonorité générale, pas seulement l'instrument. Après l'Alep qui dure environ une demi-heure, on ne sait pas pourquoi, mais les choses commencent, sans transition.

Dans ce protocole il y a instruction de ne pas proposer mais de répondre. Ce sont des choses qui sont difficiles à manier parce que c'est paradoxal : si personne ne propose rien on ne pourra pas répondre. Donc on met les gens en situation de mouvement mais sans but précis. Typiquement marcher dans l'espace, et puis si il se passe quelque chose (mais il se passe toujours quelque chose) y répondre immédiatement et puis à travers ça émerge une structure. On répond avec des souffles ou avec des vocalisations, on n'est pas encore sur l'instrument. Et c'est aussi la marche elle-même qui va s'organiser plus ou moins. Et une fois qu'on a la sensation que quelque chose a émergé, on passe à l'instrument, et on continue sur l'instrument. »

« Un étudiant fait un son et tout le monde doit reproduire le plus près possible la sonorité proposée. L'imitation exacte est impossible et donc il faut utiliser des solutions de jeu spécifiques, et dans une situation où les gens peuvent faire des suggestions, jusqu'à ce qu'on arrive à un résultat satisfaisant. Ensuite l'improvisation commence par cette sonorité qui est devenue un point commun, et ensuite on peut aller dans d'autres directions. Une variante est de maintenir cette sonorité commune le plus longtemps possible pour pouvoir explorer les micro-variations. Au bout d'un moment ça devient insupportable et on peut aller dans une autre direction. »

« L'idée dans ces deux protocoles est de préparer le matériau.

L'autre idée c'est: on envoie un groupe de trois, et vous construisez à trois une sonorité. Alors il faut discuter de ce que c'est qu'une sonorité. Personne ne sait, il n'y a pas de définition, mais il ne faut pas que ce soit une musique complètement élaborée par ce qu'il va falloir pouvoir travailler dessus collectivement. Si c'est déjà élaboré, c'est fini. Mais, en même temps, ce n'est pas du son brut : en fait, ça n'existe pas, le timbre c'est aussi des articulations, c'est aussi certaines rythmiques, etc... Donc c'est aussi de travailler entre ces genres de pôles. »

« Il y a aussi un protocole, qu'on a appelé signatures, où chacun doit inventer un motif, c'est-à-dire quelque chose qui ne dure pas plus de cinq secondes, disons, et qu'il n'y ait pas plus de cinq ou six sons (on décide, là aussi, du cadre), et qui soit l'équivalent musical d'une signature. Non seulement c'est quelque chose qui peut se répéter, qui doit pouvoir se répéter, et que, si je me promène dans un lieu et que j'entends ça, je sais que vous êtes là, je sais que c'est vous et personne d'autre. C'est l'idée. »

« Après, dans une première improvisation, c'est un jeu où on a le droit seulement de dire son nom. Mais il faut choisir le moment opportun. Puis après, il y a toutes les variations possibles, de déformations, etc... On peut faire une situation où la signature d'un est reprise est par tout le monde. Il y a plein de variations autour de ça. Ont fait aussi ça, énormément, accompagné de gestes, parce qu'on l'a fait avec des danseuses et des musiciens ensemble, et donc les musiciens devaient avec leurs instruments faire des mouvements, et les danseuses devaient avec leurs gestes faire des sons vocaux. »

Et comment ils structuraient ça? Est-ce que le but était de faire des pièces construites après avec ça ?

Non, à chaque fois, c'est un matériau sur lequel on peut improviser. Avec toujours l'idée qu'on détermine un matériau et ensuite on le met en jeu et on le manipule, et ensuite on peut en sortir, on peut faire des variations autour, etc...

Et au niveau des relations, des postures, justement, entre les gens, vous parliez dans Kiva que vous n'essayiez pas d'interagir, est-ce que là c'est la même chose ?

Non, là c'est très différent parce qu'on n'a pas le temps. Mais on retrouve la même idée dedans : je ne propose pas mais je réponds. C'est un peu dans le même ordre d'idée. C'est-à-dire qu'on ne va pas imposer un discours mais on va co-construire un discours.

Et est-ce que vous mettez les élèves, où les personnes qui participent pas à vos ateliers, dans des situations où, justement, ils peuvent jouer sans contraintes, ou est-ce qu'ils ont toujours ce protocoles-là ?

L'idée principale, c'est que, pour revenir au problème du free, free marche véritablement avec les gens qui ne le sont pas et peuvent avoir le luxe de s'en libérer. C'est pour ça que je dis : le free-jazz est apparu après une très grande période d'élaboration très sophistiquée du langage jazzistique et des pratiques d'improvisation, et donc il y avait possibilités chez ces gens-là qui étaient de très haut niveau de pouvoir s'en libérer. C'est la même chose pour la situation que j'ai décrite tout à l'heure des musiciens qui ont une technique absolument incroyable et qui ont la possibilité de couvrir un champ idiomatique très très large et sont en conséquence individuellement très larges, mais très organisés, enfin, très structurés, très contraints, et qui ont la possibilité ensuite sur scène de se libérer. Donc plus on est contraint plus on a la possibilité ensuite de se libérer. Le paradoxe, surtout si on travaille avec des jeunes enfants, de quoi vont-ils se libérer ? Au contraire, si on dit : « jouez n'importe quoi », ce qui va se passer ne va pas être très intéressant et ils ne vont pas se libérer du tout. Donc le système de contraintes permet aux gens d'avoir accès à : s'en libérer.

Quoique, évidemment, et c'est là l'autre côté de la pièce, disons, on peut avoir, effectivement, des situations les gens sont bloqués autour de la contrainte et donc après il faut des mécanismes pour les aider à s'en sortir, pour qu'il s'y trouve bien.

Parce que si les gens ont besoin d'avoir des contraintes pour improviser c'est un peu raté !

Oui, mais ils sont contraints. Si vous êtes sur scène vous n'allez pas pouvoir jouer autre chose que ce que vous avez appris à jouer. Vous êtes contraint !

Oui, bien sûr, mais je parlais contraintes de protocoles.

C'est d'autres contraintes. Au contraire, ça ouvre ! ça ouvre des portes pour créer d'autres univers. Sinon, on est sur scène, on joue ce qu'on sait faire. Faire ce qu'on sait faire ne vous libère pas du tout de vos contraintes.

Après, on fait face à des choses qui sont plus ou moins prévues, quand on joue en groupe.

Il y a une différence entre conditions et contraintes. ça vient d'un livre d'une philosophie qui s'appelle Isabelle Steinger. Les conditions, c'est quelque chose qui est imposé de l'extérieur d'une façon brutale et qu'on ne peut pas changer. C'est-à-dire que les murs de cet espace, ça, c'est donné par le Cefedem, vous n'allez pas avoir le droit de les changer. Il y a un budget qui est allouée, vous n'avez pas le droit de le dépasser. Il y a des règles de sécurité qui fait qu'on n'a le droit d'être dans un espace que sous certaines conditions, etc etc... ça, ce sont des conditions, ce sont des choses qui sont imposées. D'une façon assez générale, les partitions ont toutes une série de conditions qu'il faut respecter : il faut jouer les notes, les jouer dans les rythmes indiqués... Il y a la possibilité de jouer les choses tout à fait différemment, à condition de respecter les conditions.

L'idée de contraintes, c'est différent. Une contrainte, c'est premièrement, dans le meilleur des cas, quelque chose qui peut être déterminé par le groupe lui-même, décidé en commun. Deuxièmement, et c'est surtout ça, dans la réalisation des contraintes le résultat final n'est pas prévu. C'est-à-dire que c'est le processus qui est déterminé et non pas le résultat final. Et c'est évident qu'il y a des fourchettes, et qu'avec des jeunes enfants, la fourchette sera étroite, sinon ils ne font rien, ils ne vont pas pouvoir faire, ou pire, certains vont pouvoir le faire, et d'autres, parce qu'ils ont des obstacles culturels, ne vont pas pouvoir le faire. Je l'ai vu dans des situations de projets d'étudiants assez souvent, c'est-à-dire dans des situations où les gens sont très libres, il y a certains enfants qui s'en sortent très bien, qu'ils imaginent des choses extraordinaires et puis d'autres qui sont là et qui sont en train de ne rien faire, de ne rien réaliser, d'être complètement bloqués, sur une seule sonorité par exemple. Donc l'idée, il faut absolument dans les systèmes de contraintes qu'il y ait une marge, qu'on ne sache pas quel va être le résultat. Sinon il n'y a pas d'enjeu, il n'y a plus d'enjeu. Et on peut varier les marges par rapport au public auquel on s'adresse et à son niveau. Mais il faut absolument lire l'article de Dennis Laborde dans *enseigner la musique, improviser selon les règles*, qui parle exactement de ça. Un moment il y a Lubat qui dit, dans le livre de Levailant, « L'enjeu c'est de faire n'importe quoi, mais

faire n'importe quoi c'est très difficile. » Et la réponse, c'est paradoxal ! Si n'importe quoi, c'est très difficile ! Il utilise la notion de solfège comportemental, c'est-à-dire un solfège qui est tout aussi imposé que le solfège qu'on connaît, qui est imposé au corps de l'instrumentiste, un solfège de comportement qui fait que faire n'importe quoi est très difficile parce que ça voudrait dire qu'on ne fait pas ce qu'on a appris, et donc il faut désapprendre. Et en désapprenant on apprend autre chose, ça me paraît complètement évident.

Et avec les élèves du CFMI, quel est le travail que vous avez fait ?

C'est exactement ce que j'ai décrit là, mais avec des problématiques de formation de formateurs. Réfléchir aux applications.

Parce que du coup, tous ces genres de protocoles, c'est toujours en vue de produire des pièces musicales, finalement.

C'est de créer des matériaux divers, parce que l'idée principale, aussi, pourrait être le jardin. On a un jardin, on met des fleurs là, des choux là, et puis on peut s'y promener librement, etc. Et donc, c'est ça l'improvisation : on a un jardin qui est composée d'un certain nombre de répertoire de gestes, de sons, de sonorités et on a la possibilité de puiser ou de se promener dans le jardin, et à chaque fois qu'on s'y promène on a la possibilité de le cultiver, c'est-à-dire que ça va changer les choses à chaque fois. Est donc on peut le penser collectivement, sur un groupe particulier, développer des matériaux, et après, une fois qu'on a développé des matériaux, on peut les envisager comme des séries de pièces, c'est-à-dire qu'on commence par ce matériau-là, et après on développe une improvisation à partir de ça, ou bien, d'une façon plus libre, jouer sur ce jardin.

Oui, mais est-ce que vous travaillez des protocoles qui mettent en jeu, justement, le développement du matériau musical ?

Ce qui est absolument nécessaire, c'est que les choses se déroulent sur de longues périodes. L'idée que j'ai décrite tout à l'heure, d'épuisement du matériau le plus longtemps possible afin d'en voir tous les aspects jusqu'à ce que ça devienne insupportable parce qu'on a fait le tour de la question. À ce moment-là, il faut des mécanismes pour pouvoir s'en sortir. Ça, c'est la difficulté des ateliers parce que la durée est limitée, généralement.

Ça veut dire que que vous dites aux élèves : jouez la même chose ?

Pendant longtemps. Ce n'est pas la même chose. C'est de travailler le matériau dans tous ces mini-variations, et plus d'une façon collective, donc ce sont les différentes personnes qui font la complexité de la situation. Donc: « jouez de façon à ce que vous puissiez explorer le matériau, explorer ce qu'il peut donner, mais pas en le changeant, en travaillant sur ses aspects internes ». Les choses comme le vibrato, des éléments comme ça, qu'on considère comme faisant partie du son, eh bien, on peut le travailler de façon très subtile. Par exemple, le vibrato, en travailler la rythmique, l'amplitude, etc...

Donc l'idée ce n'est pas forcément de prendre un matériau musical, une phrase musicale, mais plutôt une caractéristique de son jeu ou de son instrument...

Oui, mais par exemple, on pourrait dire qu'il y a une sonorité Mozart, mais ce n'est pas une sonorité d'une note de Mozart, c'est la sonorité des combinaisons sonores qui est Mozart. Donc les ce objets musicaux ne sont pas forcément un son brut tenu, ça peut être une articulation rythmique, ça peut être très bien ça aussi.

Il y a un autre protocole, sur l'idée de nuages, inspiré de de *Ligeti* et de *Xenakis*, donc là on amène des exemples, sur l'idée d'une sonorité qui est distribuée d'une façon hasardeuse, que tout le monde produit, et qui produit un nuage, une sonorité globale malgré le hasard. Et après on peut jouer sur certains paramètres pour le faire évoluer. Donc, oui, il y a quelques références, comme ça, si c'est utile. »

Annexe IV : Entretien avec Joëlle Léandre

« L'improvisation, c'est un état, une attitude naturelle. Comme dirait Derek Bailey, c'est une musique naturelle. »

« Le professeur connaît, il connaissait matière et il est donc un savoir. Un savoir un antique historique. L'improvisation, pour moi, ce n'est pas quelque chose qui s'enseigne parce que c'est un savoir humain. Donc tu ne peux pas enseigner l'improvisation puisque le musicien qui aime, il va apprendre par lui-même. C'est une musique de musiciens l'improvisation, ce n'est pas une musique de compositeurs par exemple, et c'est une musique instrumentale. On ne peut pas l'enseigner, parce qu'on peut y avoir quelques bornes, comme je dis dans mes workshops de soi-disant liberté, mais tu ne peux pas te permettre d'enseigner l'improvisation, puisque tu enseignerais la vie. Et tu ne peux pas enseigner de la vie. La vie c'est ce que tu traverses. Est ce que tu aimes ou ce que tu repousses où ce que tu idéalises, il y a tous les paramètres de toute la complexité de la race humaine.

Donc il n'y a pas une méthode pour l'improvisation. Méthode = enseignement = savoir. Ce qui rentre dans les écoles, qui rentre aussi dans les conservatoires. Et cette chose-là je ra repousse indéniablement, irrévocablement.

Il n'y a pas le papier, la référence de l'écrit, puisque c'est une musique orale.» »

« Tu peux provoquer un état d'écoute par rapport à l'autre (parce que la musique c'est du collectif, c'est aller vers l'autre) »

« C'est une musique risquée, l'improvisation. On est sur un fil. C'est très risqué. »

« C'est par la répétition, aussi, que l'improvisateur va avoir et va se créer son vocabulaire ».

« Il y a cette vie, moi je dis : extraordinaire »

« Moi je met, très en haut du podium le ratage. Beckett disais ratez, ratez beaucoup, et ratez encore. C'est magnifique cette phrase ! »

« C'est une musique qui s'écoute profondément. Il faut qu'on s'entende pour oser, sinon c'est de la diarrhée ! Tout a un sens, de mode d'attaque, de la tessiture, de la décision (même si elle est abstraite), par rapport à l'autre, de renvoie, de variation, de répétition.... C'est un sujet évidemment compositionnel. »

« On parlait jamais de musique avec Derek Bailey qui est quand même un des protagonistes de l'improvisation. Il jouait. Ce qui doit se passer se passe. Aucune analyse.

Moi je suis l'inverse. Je prétend qu'on peut travailler, comprendre ces gestes, ce moment unique (entre vie et mort d'ailleurs) »

« La musique c'est du son. Comment veux-tu, dans cette abstraction, très cagienne, d'aimer tous les sons (« L'erreur, c'est la musique », j'adore cette phrase) ; comment veux-tu enseigner si ce n'est pas écrit. Le professeur, c'est bien parce qu'il y a un écrit, qu'il a une référence. « regarde, reprend parce que là il y un bémol... » Tu ne peux pas dire ça à un improvisateur. »

« Avoir de la culture, c'est avoir son petit paquet de savoir que tu as traversé et compris. Donc tu ose prendre la parole autour d'une table sur un sujet. Donc on parle de culture, là, qui rentre dans cette matière sonore. Si tu lis, si tu vas voir je ne sais quoi, c'est ça la musique ou le son ou la matière, ou ce rapport que tu as à l'instrumental. Tu ne peux pas enseigner cette chose-là. »

«Tu vois bien que c'est une musique d'individu, l'improvisation, et ça a toujours été comme ça »

« C'est une musique d'écoute, C'est une musique instrumentale, et c'est une musique risquée »

« C'est quand même un sujet de mettre en vie une matière. On parle de mettre en vie, là ! Un son il a une vie et une mort. Si tu jette un seul son dans le cosmos... Donc on met en vie (ce n'est pas parce que c'est une nana qui parle, j'en ai rien à foutre de ça). Donc tu es responsable. Donc parlons plutôt de responsabilité plutôt que de savoir si on va enseigner ça. Avec tous les ingrédients, les complexités, la richesse, l'erreur, l'aventure totale et l'acceptation. »

« Quand tu improvises tu sais ce que tu fais, tu sais ce que tu n'aurais pas dû faire, et tu sais ce que tu aurais pu faire. Ça je l'ai appris en 30 ans, c'est une maturité. »

« La matière compositionnelle, c'est l'autre qui lui aussi grandi, réfléchi, traverse. C'est de la vie ! »

« C'est une cérémonie à la vie, l'improvisation. Et c'est savoir ne pas savoir. »

« Donc tu voit bien que la force et le moteur c'est l'instrumentiste, c'est ce qu'il a traversé. Alors tu as des petites improvisations, tu as des grandes improvisations, tu as des improvisations plates, tu as des improvisations de merde, tu as des improvisations transcendantales que tu ne retrouvera jamais plus ! Mais jamais plus ! Jamais plus. Par contre, le travail de l'improvisateur, alors je ne sais pas si c'est le travail après d'un enseignant, c'est la mémoire ».

« Parce que on comprend, quand on improvise, au plus tu es vide, mais vraiment. Vide pas comme tu vide le poulet, ça veut dire qu'il y a un lâcher-prise, presque au sens, oui, je ne sais pas si c'est du Yogi, enfin vide au sens d'une respiration que tu laisse. Et ce premier son, ce premier souffle, ce premier bruit, ce premier instant, moment sera l'entité, et ça c'est vrai on l'a compris, et le caractère. C'est comme une couleur, une décision à deux ou à trois (je reviens toujours à ces ensembles chambristes), sera la structure de la pièce, en gros, en très très gros.

Donc au plus tu es vide, au plus tu as lâché prise, donc tu vois bien que c'est un savoir instrumental. »

« « Laissez les sons ce qu'ils sont ». C'est peut-être un bruit, tirer une chaise, ok, mais tu es responsable de ce que tu tire, parce que si tu la tire déjà deux fois tu incluse le rythme. Trois fois tu incluse la répétition du même rythme ou du geste. Donc tu met en forme. Tu créé du sens pour toi et par rapport à l'autre. Donc c'est une matière compositionnelle. Mais dire d'enseigner cette chose-là, il y a peut-être sous forme de rencontre. Mais surtout pas que cette musique rentre dans les conservatoires. »

« Parce que c'est un sujet de liberté, et je place la liberté au dessus de tout. La liberté, chez moi, qui n'existe pas, mais qui est une attitude. C'est justement insondable. C'est une poétique. C'est une réflexion quotidienne. C'est une observation, c'est une écoute, c'est ouvrir ta fenêtre immense. C'est une histoire d'amour ! Ce n'est pas biblique, on s'en fout de ça. Quand je dis c'est une cérémonie à la vie, tu vois ce que ça veut dire. C'est devenir l'autre quelque part. C'est pour ça qu'elle est chambriste pour moi cette musique. Et ça ça ne s'enseigne pas. D'accepter, d'aller vers l'autre. Dire « hey guy ! » qui tu es, toi ? Hou tiens on va faire un petit truc, là. Et ça dialogue. Et c'est tout !

C'est une poétique pour moi. C'est la manière dont j'entends et je vois la chose... Et cette chose-là elle est... Elle est je ne sais quoi, elle touche je sais pas quoi, elle nous irrigue peut-être. Elle s'exerce dans ce temps unique. Et évidemment elle touche une certaine forme de transcendance. Spirituelle, peut-être, c'est un autre sujet. Par contre pour arriver à ça il faut beaucoup beaucoup beaucoup jouer. »

« C'est une musique où il n'y a pas de leader. C'est une musique où on a cette trilogie de l'instrumentiste, de l'improvisateur et du compositeur en une personne. Donc du coup c'est vrai que c'est une musique de personnalités assez fortes. »

« Il y a une jubilation. Il y a une jubilation de jouer sa musique. Il y a une jubilation d'être, *to be*. Et c'est évident qu'il y a l'histoire du jazz qui est d'une importance cruciale. Et du free jazz, parce que nous on a

entendu le free jazz. Et il y a eu ces tout petits croisements avec des musiciens européens. Et quand tu t'aperçois des années 60, musique européenne on sait, on connaît les générations qui ont réfléchi là-dessus : les Brötzmann, les Schlippenbach, Derek Bailey, John Stevens, les Fed Frith, tous ces musiciens qui ont par l'apport, je crois, de cette musique qui fait énormément réfléchir... Pour moi le jazz ça a toujours été une musique de création, le reste on s'en fout, c'est *commercial music*. C'est du classique, c'est comme quelqu'un qui joue la sixième de Beethoven, c'est magnifique, sublime. Il joue du classique. Et puis dans un autre pays on rejoue le même, la sixième de Beethoven, du classique. Le jazz qui répète les standards, c'est tout de la musique classique : de la musique classique de jazz.

Sinon l'histoire, l'aventure du jazz, avec le free jazz qui arrive plus tard, c'est une musique de création, c'est tout ! Donc moi j'ai appris de ça. C'est une musique jubilatoire parce que c'est une musique de liberté. Mais comment veux-tu être libre si tu n'étudies pas ? Mais cette étude-là (quant à moi tout du moins) elle est un vrai voyage, une vraie responsabilité. Et ça, est-ce que quelqu'un te le donne ? Oui, non, les études, quand je dis : « savoir ne pas savoir » c'est un peu ça. Tu as tellement rempli ton sac de ce fameux savoir sonore qu'après tu désapprends. Et l'improvisation est un sujet de désapprendre. Sinon tu joues ce que tu connais. Si tu joues ce que tu connais tu n'improvises pas. Improviser c'est aller vers l'autre et faire de la musique ensemble, c'est tout. Et accepter si tout d'un coup arrive un truc anodin, malgré ton grand savoir, *who else*, ta grande vélocité ou ton grand blablabla, tu t'aperçois que, avec frustration, peut-être... Donc comment enseigner cette chose-là ? Non, il faut d'abord jouer. Beaucoup jouer. Les laisser jouer. Au sens de jeux, comme dans la cour à l'école, tu joues.

« C'est une musique instrumentale. Le quelqu'un qui joue qui a huit ans de piano et le quelqu'un qui a trente ans de piano, tu m'excuses il aura plus de bedaine ! C'est ça ce savoir, c'est prendre de la bedaine. Mais ce n'est pas un savoir stupide, c'est un savoir de sélection. Improviser c'est une sélection, il faut sélectionner. Et ça tu l'apprends. Même si je dis « la tête vide »... C'est impossible d'avoir la tête vide. Il y a une rapidité dans l'improvisateur qu'aucun musicien autre n'a, c'est le musicien le plus rapide de la planète. Parce que le premier geste c'est une responsabilité, oui, mais c'est un dialogue à deux ou à trois, et ça va très vite. Mais il y a quand même une sélection. Donc comment enseigner cette chose-là ? Tu t'aperçois avec le temps et la durée, quand je parle de bedaine, c'est une musique aussi sur la durée. »

« Moi je n'est pas de méthode dans les *workshops* que donne depuis vingt ans ou vingt-cinq ans. Il n'y a pas de méthode, puisque quand tu arrives tu ne me poses pas la question inverse ! Comment tu fais, toi quand tu vois les musiciens qui t'arrivent devant le nez, là ? Parce que c'est ça, moi il m'arrive des musiciens, ils sont tous différents, et je dois sur une durée qu'il me faut... [Parce que la rencontre entre un trombone et un alto, par exemple, ça prend du temps. L'alchimie sonore, la rencontre entre deux mondes différents, c'est long comme processus] (paraphrase).

Donc quand moi arrivent des musiciens que je ne connais absolument pas. Qui ont des fragilités, c'est une musique fragile (de toute façon l'homme est fragile, l'individu est fragile). Il me faut minimum ces quatre-cinq jours pour que l'autre aie cette sorte de swing presque, j'oserai dire. De *dancing*, d'oser du ratage et tout ce qui peut être positif, d'ailleurs, dans cette matière qui va causer et qui va avoir une évidence, et qui va devenir fluide, et qui va jouer, oui, se jouer de soi-même, même... Et tu écoutes et tu dis « Oh ! Merde ! Wouaw !, Et puis tac, ça se, hop, ça se phrase, ça se répond, il y a ce ballon sonore, et puis ça joue, il y a des tensions, des temps... L'autre s'est rappelé, ou se souvient ou je ne sais, qui va répondre, là, ou prendre ce bout de musique à lui, à elle...

Évidemment que c'est une écriture spontanée. Bien sûr que c'est proche de la composition, enfin moi je tends à ça. Donc quand m'arrivent ces dix ou douze musiciens il y a un chantier terrible, sublime. Et il faut être psychologue dans tout ça parce que tu en as un qui a peur, l'autre n'a pas assez de technique, l'autre il connaît juste un peu son instrument, parce que j'ai tous les cas, moi ! »

Annexe V : Entretien avec Pascal Pariaud

Contexte

Clarinettiste de formation classique. Il rentre comme professeur de clarinette à l'ENM de Villeurbanne où il rencontre des musiciens d'autre esthétiques : musique traditionnelle, improvisation libre. Il joue également de la clarinette ancienne.

Entretien

« Fred Frith est venu faire une résidence à l'ENM, et il a vraiment été le déclencheur dans le fait de rendre ça accessible aux élèves dans Villeurbanne. Ça a déclenché des envies de l'institutionnaliser dans l'école avec des ateliers. C'était vraiment assez incroyable, cette rencontre avec Fred Frith. C'était en 88 ou 90, ça fait pas mal de temps. Les ateliers d'impro ça fait bien 15-20 ans que ça existe maintenant dans l'école.

Avant ça il y avait beaucoup de création, on faisait beaucoup de musique contemporaine, mais l'improvisation en soi c'était plus par rapport à l'idée de faire écrire les gamins sur des choses tonales. Il y avait déjà de l'invention mais qui n'était pas de ce type-là.

J'ai un collègue, Gilles Laval, on a eu envie de jouer ensemble, avec Jean-Charles [François], ça s'est mis en place, et puis on continue à travailler. Et puis maintenant il y a eu un laboratoire de recherche qui s'est créé. Donc c'est vrai que du coup on bosse plus sur des protocoles, comment on rentre dans l'impro, tout ça... Et puis avec les élèves, forcément, on a plus d'atouts, plus de billes pour développer ça.

Le groupe qu'on a en impro, on vient tous d'univers assez différents. Moi, en tous cas vraiment différent de celui de Gilles Laval, parce que lui, il a vraiment été rockeur autodidacte et sans avoir au départ travaillé la lecture. Et puis Jean-Charles, compositeur, percussionniste. Bon, on a la culture de la musique traditionnelle en commun. Mais lui il est encore dans une autre dimension qui est la composition, des choses comme ça. Et du coup, cette rencontre, ça a été riche car chacun apporte un peu son univers. Mais on fabrique une musique avec des univers qui sont différents. Le fait de ne pas venir de la même esthétique, c'est ça qui crée cette richesse-là. Des qualités de sons assez fins qui peuvent émerger, des qualités du timbre, et tout ça. Et puis l'énergie du rock qui peut aussi envoyer. Et Gilles il va dans des choses hyper-fines avec sa guitare.

Et du coup on a été plusieurs à créer des ateliers d'impro après la venue de Fred Frith, il y a Gilles qui a monté un groupe d'impro, moi aussi, Philippe Madil, et du coup ça a vraiment déclenché une énergie autour de ça, une réflexion, et depuis ça ne s'est jamais arrêté.

Il y a des années où il y a plus ou moins d'élèves, ça dépend. Parce que les DEM ont à valider une U.V. d'invention. Alors c'est très vaste, ça peut être très bien de l'ornementation baroque comme de l'improvisation modale ou de l'improvisation orientale. Donc l'atelier d'improvisation libre se situe là. Des fois il y a dix personnes, des années il y en a trois. Ça peut être variable d'une année sur l'autre. L'intérêt aussi de ces ateliers c'est que ça fait venir des gens qui viennent de toutes sortes d'esthétiques. Ça peut être des classiques mais ça peut être des gens qui viennent du rock, du trad, il y a eu des années où il y a eu vraiment une diversité.

Je pense que les gens quand il viennent dans mon atelier ils ne savent pas trop ce qu'ils vont faire, même si c'est un peu expliqué en quelques lignes sur le papier. D'abord, on ne présente pas ça vraiment comme de l'impro libre parce qu'on met en place plein de protocoles. Donc du coup je présente ça en mettant pas mal en relation avec l'écriture du vingtième, c'est-à-dire de montrer un peu les mouvements qu'il y a eu soit en Amérique soit en Europe de tout ce qui est allé vers ce travail, soit sur l'aléatoire, qu'est-ce que ça a amené, en fait. Travailler sur un peu l'histoire, c'est-à-dire des mouvements qu'ont amenés des gars comme Cage, tout ça, qu'est-ce que ça a apporté, même si eux ont fait beaucoup de choses écrites mais néanmoins ils ont travaillé sur des objets détournés, des instruments détournés, qu'est-ce que ça a apporté et qui s'en est servi, et ainsi de suite.

Est-ce que tu leurs parles un peu de l'histoire des musiques improvisées ?

Oui, un petit peu... J'essaye d'aborder un peu quelque chose d'une histoire, de quelque chose qui peut apporter des éléments. Donc on peut regarder des fois des films. Et puis surtout de leur faire comprendre que eux ils peuvent être capables de faire leurs propres musiques. Et de ne pas toujours penser que la partition, la composition c'est quelque chose qu'il faut idéaliser comme étant le seul truc valable. Et puis le fait que maintenant l'électronique se développe de plus en plus, c'est de plus en plus abordable de fabriquer sa propre musique. On voit bien maintenant que dans les musiques urbaines il n'y a pas besoin d'avoir fait des études de conservatoire pour pouvoir s'inventer sa propre musique. Donc il faut aussi que chacun essaye de prendre ça en compte et puis de voir que l'on peut fabriquer sa musique à condition de pouvoir jouer ensemble. Et comment on fait pour jouer ensemble, hé bien il faut aussi inventer des protocoles. Parce que si on arrive et qu'on dit : « allez, on joue ! » ça ne le fait pas. Enfin, ça peut créer une sorte de chaos qui peut permettre de se rendre compte et d'organiser quelque chose.

Donc dans ces cours on va travailler sur différents protocoles. Des protocoles de co-construction, de signatures. C'est arrivé qu'on travaille sur des choses un petit peu liées au Sound Painting. Il y a plusieurs phases dans les vingt ans d'impro. Au départ on inventait des tas de jeux, des choses comme ça. Et puis des fois quand on jouait un grand moment il y avait des moments où ça s'enlisait un petit peu. Parce que quand tu as dix personnes qui improvisent ensemble il peut y avoir des moments super qui émergent et il peut y avoir des moments où ça se cherche. Du coup des fois on employait des moments pour relancer les choses, des choses qui pouvaient relancer rythmiquement. Donc on utilisait aussi que quelqu'un prenne, disons, le pouvoir pendant quelques instants pour relancer un truc. Et en fait ça a créé tout un tas de possibles. Maintenant, j'utilise moins ça, mais ça peut être quelque chose qui peut être employé. Que quelqu'un du groupe, pendant un moment veuille sortir de ce qui est en train de se faire en se disant peut-être que ça se cherche trop, qu'on ne trouve pas de porte de sortie donc on envoie une matière qui est déjà plus ou moins pré-programmée par un signe. Il y a eu des pistes qui ont été développées il y a quelques années avec ça et c'est vrai que des fois ça fonctionnait. Avec Fred Frith on avait élaboré quelque chose qui ressemble un peu à du Sound Painting et donc on a utilisé un petit peu ça il y a quelques années.

Maintenant j'utilise moins parce que je m'aperçois que c'est une sorte de facilité, et ce que je développe plus c'est d'essayer justement de se cogner vraiment au fait d'arriver à sortir. Et si on voit que ça s'enlise c'est qu'on ne s'écoute pas assez, c'est qu'on peut arriver à creuser ça. On doit arriver à faire des choses aussi rythmiques, et des choses qui ont la pêche et tout ça en étant dans une impro complètement sans codages, sans rien. Donc ça, ça serait plutôt quelque chose que j'essaye de développer, mais en vingt ans tu as des tas de phases différentes, tu essayes des tas de choses différentes, et puis là en ce moment j'en suis là mais peut-être que dans deux ou trois ans ça sera encore différent. On ne peut pas savoir.

Du coup quels outils tu leurs donnes pour justement se dépêtrer de ce genre de moments ?

Et bien, en fait le travail sur la co-construction c'est quelque chose qui affine beaucoup l'oreille. C'est-à-dire, co-construire une matière, ça demande des heures d'exercices qu'on fait, par exemple imiter le son de l'autre avec les instruments qu'on a sous la main... Et ça ça prend beaucoup de temps. Si on veut partir d'une matière commune on essaye de faire des exercices en amont qui vont faire que, mettons que quelqu'un propose une matière et chacun va chercher à reproduire exactement la même sonorité. Donc ça ça prend des heures de boulot. Et ça implique tout le monde. Chacun va contribuer à aider : « Et si tu essayes ça, et si tu essayes ça... » Et donc ça met les gens en activité pour aider à trouver des solutions, ça fait aussi connaître l'instrument de l'autre. Et du coup c'est assez stimulant comme exercice. Et donc une fois que tout le monde a trouvé une sonorité qui va être à peu près identique à celle qui a été proposée, quelque fois c'est presque impossible. Et du coup ça crée une perception qui fait que quand tu es en train d'improviser tu connais ton instrumentarium, tu sais exactement que si tu fais ça, je ne sais pas... Je sais, moi que dans une bassine d'eau je sais que je peux produire telle harmonique à tel moment et tout ça. Donc tu sais que tu as un réservoir de possibles et que tu t'enrichis ta palette continuellement. Et ça c'est assez génial. Et du coup tu ne sais même plus qui joue quoi ! Dans le trio, des fois on ne sais plus qui fait quoi. Parce que tu entends le percussionniste qui fait des harmoniques sur des cymbales, ou le guitariste, tu ne sais pas si c'est fait par une trompe dans une bassine d'eau... et du coup tout ces sons ça crée une matière qui, après, il faut la faire voyager cette matière. C'est pas le tout de partir sur quelque chose qui est commun, mais il faut qu'après on entende ce que transforme l'autre. Et c'est ça qui m'intéresse quand j'écoute un concert de musique improvisée, c'est de voir quel chemin les gens prennent. Où ils vont ? Comment ils sortent d'un endroit ? Comment ils vont vers l'autre ? C'est simplement en entendant quelque chose chez l'autre, hop, un tout petit truc qu'ils vont

embrayer dessus. Donc c'est cette espèce d'écoute.

Est-ce que vous aviez une attente esthétique un peu différente entre quand vous utilisiez des gestes de direction et maintenant que vous n'en voyez plus l'utilité ?

L'utilisation des gestes venaient peut-être d'un soucis de variété, de forme, on pensait peut-être plus des plages différentes. Maintenant on essaye de trouver quelque chose qui soit varié aussi mais qui ne soit pas des plages nettes mais qui soit plutôt des choses qui sont amenées, plus progressives, qui vont faire qu'on va aller vers autre chose mais que ce soit moins sec et moins brutal, les changements. On va plus dans des métamorphoses peut-être plus lentes mais qui font que les matières seront peut-être plus identifiées, plus riches. On a plus le soucis de la métamorphose qu'avant.

Le fait de travailler sur un son commun c'est un exercice, mais quand on fait un concert avec le trio on ne fait pas d'exercices avant. C'est-à-dire que quand l'impro commence on est presque dans de la non-proposition. Chacun est dans la non-proposition, mais on doit réagir à la non-proposition.

Une proposition on pourrait dire que c'est comme un prise de pouvoir. Quand tu es trois et qu'il y a quelqu'un qui fait quelque chose de trop marquant, c'est une prise de pouvoir et du coup les autres n'ont plus qu'à s'emmancher dedans. Une non-proposition c'est trois personnes qui vont être dans quelque chose de tellement faible au niveau proposition qu'elles ne prennent pas de pouvoir. Et ce sont ces trois choses plus ou moins faibles qui, à un moment donné vont s'agréger entre elles pour créer quelque chose, une matière. Et c'est très dur de ne pas proposer quelque chose de trop prégnant, de trop fort. Et c'est ça le travail, d'être dans quelque chose au début comme si ce n'était pas commencé. Les propositions ne sont pas identifiables, ce sont des non-propositions. Mais elles vont se rencontrer pour faire une matière commune et c'est cette matière-là qui va être le départ. L'idée c'est de créer quelque chose d'unique et de ne pas avoir trois solos qui se suivent.

Et le travail avec les étudiants c'est beaucoup de travail là-dessus : de créer collectivement et après, une fois que c'est parti, ça n'empêche pas qu'il peut y avoir des solos, des choses comme ça. Mais qu'il y ait un voyage qui va faire que à un moment la matière se transforme, que certains vont changer certains paramètres, d'autres non, certains vont passer devant et d'autres derrière, et ainsi de suite : il se passe ce qu'il se passe. Mais si on a toujours le souci d'être attentif au timbre, au son, de ce que propose l'autre, hé bien l'impro sera différente.

Et cette manière de faire ne fait-elle pas commencer les improvisations toujours de la même manière ?

Un peu, j'ai remarqué ça aussi. Mais on ne fait pas beaucoup de concerts, devant des publics différents. Et dans les ateliers il y a d'autres entrées, des fois on utilise d'autres procédures. Des fois on travaille sur des signatures. Les signatures c'est plus des espèces de motifs qu'on appelle signatures qui peuvent être répétés. Chacun essaye de trouver sa place, mettons qu'on soit sept ou huit, chacun a sa signature (on peut même l'écouter avant) et trouve sa place. Alors on peut dire que pendant cinq minutes chacun répète sa signature mais chaque fois à des moments différents donc elle va s'imbriquer de façons différentes avec telle ou telle personne. Il y a plein de tentatives comme ça qui font que les timbres vont se rencontrer, des rythmes vont s'entrechoquer, des choses comme ça. Et puis l'idée c'est de petit à petit modifier sa signature, la transformer progressivement. Alors c'est peut être en écoutant la transformation d'un qui va influencer sur ma façon de transformer, et ainsi de suite. Ce qui fait que le tableau va se transformer progressivement. Et ça je trouve ça assez chouette parce que ça fait toujours être en activité, toujours écouter ce que transforme l'autre, alors ça peut être dans l'étirement ou le rétrécissement de la cellule. Ça peut être dans les hauteurs, dans les modes d'attaque, dans l'intensité, donc toujours l'idée de contrôler [ce qu'on transforme], mais de le faire en fonction de, de réagir à ce qu'on entend. Voilà, ce sont des pistes de travail...

Et puis on travaille beaucoup sur l'idée de transformer l'instrument, de l'explorer, ce qui fait que ça fait des allers-retours avec la culture du vingtième, la culture écrite. Quand tu va chez Crumb ou chez Cage ou chez Cowel, pour les pianistes c'est énorme. Ça fait plus d'un siècle que les gens explorent ça. Donc j'ai l'impression aussi que ça pallie à un manque de connaissance de ça chez les musiciens. La musique américaine du vingtième, peu de gens la joue. Je vois les pianistes qui passent, ils sont rares à avoir joué du Cowel ou du Crumb ou du Cage. Ils connaissent un peu de nom, et encore. Du coup j'ai l'impression que c'est un peu un cours de culture musicale en même temps qu'un cours d'improvisation. Donc on peut aussi regarder des partitions. Quand on écoute des choses comme *Atmosphère* de Ligeti ça permet aussi de

comprendre l'idée de co-construction. L'idée d'une matière qui évolue c'est visuel aussi, ça se voit sur la partition.

Les gens comme Ligeti il a le sens de la texture, le sens d'une matière qui est en mouvement, et ça ça me donne vraiment envie que les élèves voient comment c'est fabriqué, et que eux peuvent très bien aussi travailler sur ces notions-là d'évolution d'une texture sans forcément passer par l'écrit. Une partie des choses est fixée, de toute façons. L'écrit ça ne donne pas tous les éléments. Donc du coup autant l'improviser, si on sait qu'on veut fabriquer une texture on la fabriquera. Ça me paraît aussi facile de faire comme ça. L'idée c'est qu'on peut fabriquer une matière et puis la composer en jouant.

Mais du coup avec des références assez précises...

Ce ne sont pas vraiment des références stylistiques. C'est une relation au temps. C'est-à-dire que tu as une matière qui va évoluer dans le temps. Tu peux aussi te servir de ton instrument différemment que la façon dont on en a joué pendant des siècles. Avoir un peu de liberté sur son instrument et de ne pas être figé dans une seule façon de se servir de son instrument. Le joli son propre, oui, on peut l'avoir dans certains cas, mais c'est aussi un instrument qui fabrique des sons, donc on peut en tirer tous les sons qu'on veut. Il n'y a pas des sons qui sont permis et d'autres interdits.

Alors bien sûr certains étudiants trouvent qu'on fait n'importe quoi. Des fois les petits le disent aussi : « L'impro, ah, non, on fait n'importe quoi ! C'est nul ! ». Oui, il y en a plein qui disent ça. Alors peut-être qu'on sait mal le présenter, je ne sais pas... Ils aiment bien le cadre, un cadre précis où on va jouer des morceaux.

Moi j'ai eu plutôt l'expérience inverse avec un petit saxophoniste qui participait à un atelier que j'animais et qui disait qu'il y avait trop de cadre, que ce n'était pas de l'impro...

Et toi du coup tu fais vraiment différemment avec les enfants qu'avec les ados ou les adultes ?

Pas vraiment très différemment... On va passer peut-être beaucoup de temps à explorer. Parce qu'on amène beaucoup de matériel. L'autre jour j'ai acheté cent soixante dix kilos de ferraille. Avec un collègue on est allé dans une décharge, on acheté des fers à cheval, on acheté des tuyaux, des poutres en métal pour faire sonner un peu. Pour que les gamins se rendent compte qu'on peut tirer des sons de toutes sorte de choses, que tout peut être son. Et après d'organiser des choses avec ça. Et alors ça les passionne, le côté laboratoire. Je m'aperçois que quand ils explorent ils ont vraiment des trouvailles. Mais vraiment... L'autre jour il y a un gamin qui a mis un bec sur un cornet et c'était vraiment un son de clarinette basse. Ils trouvent vraiment des trouvailles incroyables : des alliages, des choses comme ça.

Alors ces moments-là de laboratoires sont super, par contre des fois c'est moins convaincant quand ils ont à faire des choses publiquement. Hier il y avait deux ateliers de création qui ont joué à la fête du livre. Je n'ai pas trouvé ça vraiment satisfaisant, pas très intéressant.

Et eux non plus, ou eux ils sont contents ?

Ils ont joué deux fois et ils ont vus que la première fois ça marchait moyen parce que quand ils répètent ils sont entre eux, ils sont dans une salle où ça sonne bien, il n'y a pas de bruits ; et là on les amène dans un contexte, c'est un salon du livre, il y a un peu de bruit, c'est pas énorme, mais un bruit de fond, donc les sons les plus faibles ne s'entendent pratiquement pas. Donc du coup ils n'ont pas encore la faculté de pouvoir s'adapter à ça, réagir à ça. Donc ils font comme si ils étaient dans leur salle alors que ça ne passe pas. Et ils s'en rendent compte quand même.

Donc je n'ai pas été très emballé par ce qu'ils ont fait hier et je me dit que il y a encore du boulot à faire pour structurer le temps. C'est ça qui n'allait pas hier : des gamins qui faisaient des choses indépendamment des autres, pas de ligne. Donc il y a encore du travail.

Donc comment tu travailles cette idée de structuration du temps ?

Alors ça dépend. Avec les petits souvent (pas systématiquement) on essaye de construire une espèce de partition, qui laisse beaucoup de liberté à l'intérieur, mais il y a quand même une direction qui est proposée. Ça peut être une sorte de partition graphique. Une fois on avait fait une partition qui faisait tout le

grenier (une salle de l'ENM). Donc ils n'avaient pas besoin de la regarder parce qu'ils l'avaient intégré, néanmoins il y avait un déroulement qui était fixé. Ils intègrent un déroulement. Hier il y avait peut-être pas l'idée d'un déroulement suffisamment claire, et du coup ça mériterait donc beaucoup plus de travail pour être plus dans l'écoute de chacun.

L'an dernier on avait fait une création avec un collègue, c'était jamais la même chose mais il y avait quand même un déroulement qui se faisait. Hier, je pense qu'ils avaient plus ou moins un déroulé, mais il en manquaient en plus deux-trois, et donc ça déstabilise. Et du coup ils étaient plus centrés sur eux à faire leurs petites productions, et du coup il n'y avait pas l'idée de travailler tous ensemble pour fabriquer un truc. Et ça je pense qu'il faut le travailler, mais ils sont jeunes...

Et quand c'est trop fixé c'est gênant. Il y avait un autre groupe qui travaillait sur l'idée de traiter l'instrument en direct. Mais ils l'ont fait deux fois de suite, c'était pratiquement deux fois la même chose. Donc il faut aussi se méfier de ça : ils inventent un thème et après ils ne sont plus dans la récréation, ils sont dans l'interprétation, dans quelque chose qui se reproduit. Donc il faut essayer de ne pas les figer dans un carde. Et ça c'est compliqué. Ils sont contents d'un truc et du coup ils ont envie de le reproduire. Je pense que quand tu reproduis plusieurs fois la même chose tu as moins besoin d'aller vers les autres, d'écouter. Tu as moins d'engagement, tu es moins présent. Tu as moins besoin d'être dans la fragilité de l'écoute. Ce moment un peu dangereux, tu ne te mets pas vraiment en danger.

Finalement c'est peut-être ça le cœur de l'improvisation, cette fragilité ?...

Oui parce que quand tu viens sur scène et que tu ne sais pas ce que tu va jouer, ça a un côté excitant et ça met en danger. Donc le seul moyen de ne pas être en danger c'est d'être à fond dans ce que tu écoutes.

Des fois il y a des moments où tu ne te sens pas dedans : tu n'es pas rentré dedans tout de suite ou tu as mis du temps. Pourquoi tu as mis du temps ? Parce que tu n'es pas assez disponible. Tu es préoccupé par des choses, tu as des idées qui te viennent dans la tête, et donc tu peux être sûr que tu es à côté de la plaque. Et si ça transparaît pas à l'écoute ça veut dire que tu as un peu de technique de ça. Mais tu sais très bien que toi tu étais à côté.

Du coup est-ce que tu essayes de travailler des techniques pour, justement, pallier les moments où on n'est pas vraiment disponible ou tu travaille pour faire en sorte que les gens soient le plus disponibles possibles constamment ?

Je ne sais pas ce qu'il se passe dans la tête des gens mais en tous cas j'essayerai de faire que, par les procédures qu'on emploie, qu'ils puissent tout le temps être capable de dire quel voyage a fait l'autre. D'essayer de transmettre d'avoir l'oreille aiguisée pour savoir ce que l'autre transforme pendant que toi tu fais ça. Donc du coup de les rendre actif, de ne pas leur permettre de se sentir ailleurs. Mais c'est vrai que c'est difficile.

Et ça se travaille. Il faut savoir que quand on se met à jouer il faut poser ses valoches. Il faut se déconnecter.

Tu prends ce temps-là de déconnexion dans tes ateliers ? Tu fais des choses qui permettent ça ?

Oui j'essaye. Quand on réécoute (les improvisations) chacun est capable de dire si il s'est senti bien dans le jeu. Ça ne veut pas dire qu'il y aura un jugement de valeur sur cette impro (elle était bien ou pas bien...) mais on peut voir ce qui fonctionne ou pas. Je pense qu'on peut quand même évaluer.

Justement comment on peut évaluer (parler de notes), est-ce qu'il y a des choses qu'on recherche ?

Je pense qu'on recherche la capacité à entendre le monde qui est autour. Et à pouvoir s'y placer, trouver sa place dans le monde des autres, ça me paraît quelque chose qu'on peut évaluer. Je me souviens d'un pianiste, les premières séances, il ne se rendait même pas compte qu'il y avait des gens qui jouait. Il faisait des concertos, il occupait tout le terrain. Alors, pour lui faire toucher du doigt des choses comme ça, il a fallu lui mettre un cadre particulièrement contraignant. Le priver de clavier par exemple. Il ne comprenait peut-être pas pourquoi au début. Mais le fait d'enregistrer et de réécouter, c'est quand même enrichissant.

Parce que quand tu es dans l'action et que tu fais quelque chose tu ne te rends pas forcément compte de la globalité. De réécouter ça permet des prises de conscience quand même. Je me rappelle que ce gars, de l'avoir privé de clavier, il avait droit à faire autre chose, mais ça s'entendait moins, et du coup il a compris que ça pouvait peut-être... Ou alors de créer des situations où tu peux intervenir, mettons trois fois dix secondes dans toute la pièce.

Donc ce sont des allers-retours, après des impros, tu vois ce qui ne marche pas donc tu évalues bien ce qui ne marche pas. Si quelqu'un prend toujours le pouvoir et qui n'écoute pas les autres, il faut qu'il en prenne conscience. La réécoute lui permet de prendre conscience, mais après est-ce qu'il sera capable de changer si on ne fait pas des exercices qui le prépare à ça ? Donc de créer des contraintes, faire des exercices. C'est très contraignant, ça fait pas forcément de la musique (ça peut...).

Les autres choses qu'on évalue, c'est souvent lié à la place qu'on peut trouver. Et puis peut-être aussi à la façon dont on peut amener quelque chose de nouveau. Quand tu écoutes une impro tu va aller vers un chemin qui va bifurquer. Alors on évalue la capacité à pouvoir transformer, à proposer une nouvelle voie. Donc comment on l'amène, cette voie ? Ça peut être ça. Et l'écoute permet de voir : « Tu vois, là, c'est toi qui a plutôt amené cette voix-là ».

Peut-être la capacité à suivre aussi les bifurcations....

Oui, mais ce n'est pas pareil la capacité à des fois proposer, et à suivre. Bien sûr c'est important de pouvoir suivre, mais des fois, si tu as une matière qui est devenue un peu inerte et que tu veux vraiment en sortir, hé bien il faut qu'il y ait une proposition.

Et peut-être aussi la capacité d'évaluer les moments où il faut justement faire bifurquer la musique. Et puis la capacité peut-être à creuser aussi...

Des fois on travaille sur une matière comme une espèce de pâte qu'on va travailler en étoile. Par une branche on va aller vers quelque chose. Revenir, essayer une autre voie. Enfin il y a plein d'exercices qui peuvent permettre d'affiner les choses.

Tu t'es déjà retrouvé en position de devoir évaluer une improvisation libre en tant que jury ?

J'ai un élève qui est en DEM cette année. Il va présenter un programme classique et puis il fait un travail justement de musique improvisée avec un gars qui est sur live. Donc forcément que ça va être évalué au même titre que le reste. Par contre il va présenter son travail, c'est lui qui va créer un peu le mode d'évaluation de ça. C'est la présentation du travail en amont qui permettra d'avoir une idée d'évaluation là-dessus. C'est lui qui pourra nous fournir ces éléments-là. Parce que si il nous dit rien de son travail, je ne sais pas ce que peuvent en penser les gens.

Mais ça pourrait être la même chose pour évaluer Brahms, aussi...

Oui c'est vrai, tu as raison... (rires). Ils va quand même expliquer qu'il joue Brahms avec des collègues pianistes avec qui il a fait un travail de fond. Enfin je ne sais pas...

C'est peut-être une habitude...

Oui, il y a ça, une espèce de patrimoine que tout le monde semble savoir évaluer. Mais moi ce que j'aime c'est qu'il y a quand même un travail de fond qui est fait entre étudiant, et ça c'est important. Et tu peux évaluer le travail qui est fait, pas seulement le résultat...

Comment les élèves prennent la parole dans tes ateliers ?

Ils prennent la parole après l'écoute. Ils prennent la parole aussi avant de jouer. Par exemple, on pourrait faire ça comme procédure. Les procédures peuvent être des propositions qui viennent d'eux.

Est-ce que tu as une manière de gérer le temps dans tes ateliers ?

Les premières séances on fait plus des exercices comme ce qu'on a décrit. Avec des temps d'impro qui peuvent être pas trop longs : un quart d'heure, vingt minutes, en alternance avec des visionnages de films. Ça, ça dure quelques mois. Là en ce moment on est plus dans des temps plus d'improvisation pour mettre en pratique tout ce qui a été fait avant. Donc là on met le micro et on joue... Et souvent on prend le temps de réécouter. Pendant l'écoute il se dit des choses, ce n'est pas forcément après.

Annexe VI : Entretien avec Olivier Py

Contexte

Olivier Py est saxophoniste de jazz. Il enseigne dans le département de jazz au CRR de Chalon-sur-Saône et y anime également un atelier d'improvisation libre.

Entretien

« Au début de l'année je dis aux élèves : « Si je vous dis qu'on va improviser, vous vous posez tout de suite plein de questions. Alors essayez de lister dans vos têtes quelles sont ces questions. »

Du coup ils ont tous leurs idées sur la question. Il y en a qui me disent : « Quelle sera la tonalité ? » Alors je leur dis que ça veut dire que vous supposez qu'il y a une tonalité. Tu en as qui vont demander quel est le tempo, quel est le style (ce qui suppose aussi qu'il y ait un style). Donc ça mène à désamorcer plein de trucs.

Ils cherchent des points d'attache. Une fois que je leur ai détruit tous les points d'attache, que je leur ai dit que toutes les questions qui se posent sont finalement des présupposés pour se raccrocher à quelque chose qu'ils connaissent, du coup je leur donne des débuts de direction sur les questions qu'ils se sont posées. Par exemple je leur dit qu'on va évacuer la question du style, parce que c'est une notion vachement réducteur en musique. Et il y a moyen aussi d'approcher la musique improvisée par une approche stylistique. Tu va jouer des plans de musique improvisée parce que ça sonne musique improvisée, ça fait genre. Mais c'est une approche stylistique de la musique improvisée. Qu'on fait peut-être tous au bout d'un moment, oui, mais finalement l'attitude la plus pure, ça serait d'essayer d'être vraiment sincère avec : quelle est vraiment la musique du moment que j'ai envie d'entendre, donc de jouer. Le truc qui, à l'instant T où je suis, me rafraîchirait le plus les oreilles, si tu veux. Quelque soit ton vécu, que tu sois jazzman et que tu aies joué cent cinquante blues dans ta semaine, ou le classique qui ait joué des sonates, et là tu as peut-être envie de complètement autre chose !

Et puis très vite on arrive au fait que, finalement, le maître mot c'est quand même l'écoute et la concentration. Et puis du coup après, souvent je fais improviser, et puis j'aime bien juste débriefer ce qu'il s'est passé et essayer d'analyser quels ont été les processus. Bon, là j'étais pas très bavard parce que au fil de l'année peut-être que je le suis de moins en moins. Parce que j'ai un certain vécu de la musique improvisée, et j'ai remarqué que dans cette musique il y a parfois une espèce d'accord tacite ou de présupposé entre les musiciens qui est que : on improvise et on ne parle pas de ce qu'on a fait. Parfois c'est confortable et parfois ça me gênait, ça me déstabilisait. Surtout dans une optique de travail c'est important de décortiquer, de savoir quels ont été les processus en jeux.

Et du coup ce cours, je m'en rends compte, c'est un lieu privilégié pour réfléchir sur la musique et sur des paramètres trans-genres et trans-styles, parce que finalement, se concentrer sur les sons, sur l'écoute des autres, sur le développement d'une forme, l'acoustique, le mélange des timbre, etc., c'est valable pour tous les musiciens et toutes les musiques.

Quelque chose qui m'a marqué, c'est que tout de suite on fait attention au bruit du siège de l'orgue. Tout de suite on y fait attention dans ce contexte-là.

Parce que tout de suite on est dans une écoute. Ce qui est terrifiant, c'est que ça suggère que quand on n'est pas dans ce contexte-là on n'est pas dans une écoute.

Quel genre d'exercices avec des contraintes tu fais ?

Vers le début, une fois qu'on a un peu élagué les différentes questions, les différents problèmes, pour remettre un peu les idées au clair je leur dis que souvent les problèmes qui se posent sont en général des problèmes de styles (vite évacués), des problèmes de vocabulaire et des problèmes de formes. Et sur ces aspects-là qu'il peut y avoir du travail à faire qui peut impliquer des petits jeux de contraintes. Surtout sur le

vocabulaire, sur la forme pas vraiment.

C'est quoi que tu appelles le vocabulaire ?

C'est un peu la réponse à la question : « Qu'est-ce que je peux jouer ? ». C'est l'imaginaire sonore ou musical, donc c'est aussi qu'est-ce que j'entends. Qu'est-ce que j'entends en relation avec ce que je peux jouer ou ce que je sais jouer. C'est aussi qu'est-ce que j'ai entendu. C'est ta culture. C'est qu'est-ce que tu entends par rapport à un contexte. Parce que finalement le gros problème de l'impro, c'est par rapport à un contexte musical qui est en train de se créer, il faut essayer d'entendre quelque chose et essayer de jouer ce que tu entends.

C'est pour ça je leur dit souvent : « On ne cherche pas en jouant ». On entend un truc et on joue ce qu'on entend.

C'est vrai qu'on ne cherche pas en jouant mais on découvre ce qu'on joue en jouant aussi...

Oui je vois très bien ce que tu veux dire, c'est vrai qu'il y a un truc presque corporel avec l'instrument, qui fait que tu découvres aussi en jouant. Mais si on part trop là-dedans, avec des improvisateurs qui sont même un peu gauche avec leurs instruments, je pense qu'on va vite vers le n'importe quoi et on va vite s'écarter de l'écoute. Donc je préfère prendre le parti de dire : « L'audition intérieure en premier ».

Mais l'audition de quoi ? Parce qu'on ne peut pas entendre tout...

L'audition c'est au sens large, c'est-à-dire que ça ne suppose pas que tu vas entendre tout, que tu vas avoir l'oreille absolue, mais c'est avoir une idée. Ça peut être juste : « Tient j'ai l'intuition que là, il faudrait un cluster dans l'aiguë si je suis pianiste ». Bon, à la limite tu mets un peu tes doigts n'importe où, mais tu vas jouer un cluster dans l'aiguë. Ou tu entends une matière, un espèce de growl dans le grave avec ta clarinette, tu le joues. Donc tu joues ce que tu entends.

C'est donc une idée sonore, ça peut être aussi l'idée, même très rapide, de forme graphique de hauteur que tu vas traduire à ton instrument. Ça peut être un rythme, un jeu de timbre.

C'est une intention...

Oui, mais si tu dis : « une intention », on va plus penser à une émotion interprétative, je pense. Alors que si je dis vraiment que c'est une idée musicale, c'est une idée musicale, ça peut-être un rythme, un riff, un intervalle, une texture, un son, du bruit, des bruitages. Donc l'idée c'est d'élargir l'imaginaire sonore.

Le champ des possibles et des envies...

Oui, donc ce truc de vocabulaire, ça renvoie aussi à la technique instrumentale. Parce que ton champ d'imagination possible, il renvoie souvent à ce que tu sais faire, et très souvent la technique instrumentale, et donc ce que tu entends est canalisée par l'approche conventionnelle de l'instrument et les sons conventionnels de ton instrument, parce que tu as appris à jouer dans les règles de l'art. Alors peut-être tu as expérimenté quelques trucs, mais c'est souvent anecdotique, alors qu'en fait tu peux vraiment considérer tous les instruments comme des champs d'investigation sonore (ça fait un peu pompeux..) à l'intérieur duquel la bande passante, qui sont les sons traditionnels tels qu'on les pratique le plus souvent, correspond, disons, seulement à la bande des ultra-violets à l'intérieur d'un spectre des couleurs qui est hyper vaste. Par exemple tu peux jouer des rythmes, des souffles, des frottements avec tous les instruments. Alors du coup ça renvoie à « Tiens, si j'expérimente un peu sérieusement mon instrument, je vais découvrir des trucs. » Du coup ça renvoie à des trucs de technique étendue qui peuvent être aussi vachement affûtés, parce que tu te rends compte que si tu veux maîtriser un peu tel type de sonorité, et pas juste de l'effet pour l'effet, hé bien il faut le travailler.

Et comment tu travailles ça, du coup ?

Du coup ça c'est du travail de vocabulaire pur et dur où, du coup, là on ne fait pas de l'impro, où on dit que pendant quelque minutes on fait tel type de son tous ensemble. Du genre un son de grincement. C'est un bruit ou un son que tout le monde doit essayer de trouver ou de produire. Quelque soit l'instrument. Ça fait des espèces de petits exercices.

À vrai dire la pédagogie de l'improvisation elle s'improvise aussi en fonction de ce qu'il se passe. Du coup c'est un truc que j'aime bien avec ce cours, c'est que j'essaie moi aussi d'avoir les oreilles fraîches, et je n'ai pas un contenu déterminé. Par contre j'essaie de mettre des mots précis sur les choses, d'analyser assez précisément ce qu'il s'est passé. Mais du coup ça s'adapte en fonction de ce qu'il se passe.

Là, j'ai trouvé qu'ils avaient une masse sonore assez unifiée. Est-ce que des fois tu travaille sur les placements à l'intérieur du groupe et de la musique.

Oui, parce que parfois il y a des choses qui se présentent et qui nécessitent vraiment de mettre le doigt là-dessus. Mais tu penses à un truc précis ?

J'ai remarqué qu'ils cherchaient rarement la différenciation et qu'ils cherchaient la même énergie. Beaucoup de respect...

Oui, plutôt que de partir dans des voix individuelles. Ça, ça vient peut-être de l'idée de faire une musique ensemble. J'essaie de leur faire sentir la différence entre la posture de jouer dans le son y compris à l'intérieur du son et de faire muter la musique de l'intérieur et la posture de solistes ou tu as un discours, en fait, qui se superpose aux autres. Ça marche aussi.

Est-ce que tu joues avec eux ?

Rarement dans ce cours-là parce que tu as moins de recul quand tu écoutes que quand tu joues avec.

Tu enregistres des fois ? Tu utilises comment l'enregistrement ?

Pas assez à mon goût. Des fois j'enregistre et puis on réécoute juste après. Ou alors souvent, comme ils sont très nombreux d'habitude (au moins seize) on fait deux groupe : tu as les joueurs et puis les auditeurs.

Et tu fais des duos, des trios ?

Oui parce que à chaque format, les problèmes ne sont pas les mêmes. C'est sûr que là, ils étaient dans un mode de jeu avec un peu une grosse inertie parce qu'ils étaient un peu nombreux. C'est sûr qu'à deux, je leur fais faire des duos parfois, c'est sûr, c'est autre chose. Là, c'est beaucoup plus dans le discours, du coup.

Après, il y a des trucs qui ne se canalisent pas, je pense. Il y a des dynamiques de groupe et d'individus qui ne sont pas les mêmes chaque années. Qui dépendent juste des gens. Selon les années la dynamique n'est pas la même parce que les gens ne sont pas les mêmes.

L'autre truc qu'on fait parfois, et qui est un travail assez différent de l'improvisation, c'est d'inventer des petites formes avec une ou deux ou trois parties à ces identifiées. C'est de la composition à très très très très grosse mailles, où les marges de manœuvre de l'interprète sont tellement énormes que c'est de l'interprète-improvisateur. Mais, comme c'est une forme préparée, ça change quand même radicalement la logique, parce que du coup, tu n'es pas en train de s'aventurer dans la forme en même temps qu'elle se construit. Mais c'est intéressant à faire, je trouve.

Ça permet de se projeter.

Oui, ça permet de travailler sur la qualité d'écoute, du son et de l'exécution de tout geste instrumental, et tout, sans avoir le problème de la forme. Mais par contre, quand on fait ça, je leur dis, et moi c'est très clair dans ma tête, que c'est comme si on jouait une partition. C'est une partition très ouverte, mais c'est une partition, un peu. Et puis, ça force un peu l'imaginaire : « Tiens, machin, inventes-nous une forme », qu'il puisse décrire un peu le contenu musical, vers quoi ça va aller, vers quoi ça va aboutir. Pas trop en détails, parce que sinon ça devient vraiment une composition, tu n'as plus qu'à tout mettre sur papier, mais

suffisamment pour que, oralement, en deux minutes d'explications tout le monde ait compris le cheminement.

J'essaie d'éviter les thématiques seulement métaphoriques. Du genre : « improvisez sur le printemps ». Pourquoi ? Parce que c'est subjectif, or là, il s'agit de parler vraiment de musique et de problèmes musicaux avec des paramètres très précis d'écoute, d'interactions, de sons, d'idées musicales, enfin toute cette mécanique musicale qui est quand même très subtile. Qui n'est pas seulement une affaire de rencontre de subjectivités. »

Annexe VII : Entretien avec Guillaume Roy

Contexte

Guillaume Roy est altiste, joue dans des projets de musique improvisée ou de jazz contemporain. Il est professeur de jazz au conservatoire d'Évry où il anime, en plus des ateliers de jazz, deux ateliers d'improvisation libre.

Entretien

« L'objectif de ces ateliers-là, c'est qu'ils puissent faire des concerts d'impro et que ça soit intéressant. L'objectif, c'est d'arriver sur scène en ne s'étant rien dit avant, aucunes règles de départ, et de jouer et que ce soit bien. C'est ça l'objectif final. Il n'y en a pas d'autre.

Alors évidemment, du coup ça permet de voir plein d'autres aspect de la musique et improvisée et écrite. Sur l'engagement, sur l'écoute, sur les rôles, sur la précision, sur le caractère... Plein de chose qu'on voit par l'impro, plein de finalités possibles d'interprétation, mais moi l'objectif c'est d'en faire des improvisateurs, vraiment. Un vrai improvisateur c'est quelqu'un qui va sur scène et qui joue. Il ne sait pas cinq minutes avant ce qu'il va jouer, et il joue, et c'est super. Surtout : et c'est super, c'est ça l'intérêt.

On y arrive en connaissant son instrument le mieux possible, travailler beaucoup son instrument pour développer de plus en plus d'aisance. Outre ça on y arrive en comprenant qu'il faut travailler chaque son pour en faire quelque chose comme si c'était décidé depuis fort longtemps alors qu'on le décide au moment où on le fait. Il faut improviser en étant aussi précis que si c'était écrit. Il faut jouer comme si c'était écrit et qu'on l'avait travaillé. On donne un résultat sonore qui est précis parce que travaillé.

Évidemment quand on travaille ça, il reste suffisamment d'aléatoire et de choses plus ou moins maîtrisées, ne seraient-ce que les relations les uns avec les autres, pour qu'il y ait suffisamment d'inconnus pour que ce soit improvisé et passionnant. Je pense que pour qu'une improvisation soit vraiment intéressante, il faut avoir cette exigence-là.

La première chose qu'on travaille, c'est l'idée. Qu'est-ce que c'est d'avoir une idée ? Qu'est-ce que c'est une idée ? Pas tellement comment avoir une idée, parce que ça c'est assez simple, mais comment tenir son idée et développer son idée ? Souvent les musiciens qui commencent à improviser, leur première idée musicale, c'est souvent une idée de motif. Sauf les musiciens classiques ayant fait de la musique contemporaine qui auront essentiellement des idées timbrales, des sons, des techniques étendues de la musique contemporaine. Mais chez les jazzmans c'est flagrant : l'idée c'est un motif. Et dans l'impro libre, si on s'arrête au motif, on s'ennuie extrêmement vite. D'abord parce que plusieurs motifs superposés, ça fait souvent des trucs un peu obscurs. Et puis du coup on se cale sur un tempo médium, du coup ça fait un truc un peu mou, du coup ça fait un développement très gentillet. Donc, l'idée ça commence où ? L'idée c'est le son, très souvent. Comment on peut creuser un son pour en faire une idée, etc, etc...

Après tous les paramètres qui vont avec : comment creuser une idée, comment passer d'une idée à l'autre, comment superposer les idées, comment enchaîner les idées, est-ce qu'on enchaîne les idées collectivement ? Donc on travaille des formes prédéfinies pour sentir quand les autres changent. On travaille les contrastes, pour éviter le système crescendo – decrescendo et accelerando – decelerando. On va travailler des ruptures de vitesses, des ruptures de hauteurs, des ruptures de nuances. Jouer, pas jouer. Le plein, le vide. Voilà : toutes ces choses-là qui font que la musique devient intéressante et construite. Et ils développent des réflexes : on a tout ça en magasin et c'est possible de jouer avec.

Et puis on travaille assez souvent sur des superpositions de débits, sur des débits communs, sur des superpositions rythmiques, mais plutôt des superpositions de débits que sur des superpositions rythmiques.

C'est quoi la différence entre le débit et le mouvement ?

Le débit c'est une chose égale. [*Il tape des mains dans un tempo précis*]. C'est un scansion plus ou moins rapide, et dans cette scansion-là je vais superposer plusieurs débits : [*Il tape deux tempos différents l'un après l'autre*]. C'est soit des motifs, soit des phrases. Et ça c'est le grand truc du jazz : les jazzmans ont travaillé un système mélodique extrêmement développé. Et que du coup on peut vraiment travailler dans un système de débit, et aussi de phrases mélodiques, en plus des paramètres sonores. Je trouve que c'est important de sortir les jazzmans du :que la phrase et que l'harmonie, voire le rythme dans le meilleur des cas pour les meilleurs jazzman.

Quand on travaille l'improvisation libre on rajoute beaucoup de choses timbrales que les jazzman utilisent assez peu. Et du coup la différence entre les classiques et les jazzmans dont que les classique se mettent à jouer plus de phrases, et les jazzmans plus de timbres.

Maintenant, quand on voit au niveau professionnels chez les improvisateurs, je trouve qu'il y a vraiment des gens qui viennent de milieux très différents et qui jouent ensemble et ça fonctionne. Et dans les ateliers ça passe par des moments d'errance des uns et des autres, évidemment. Moi, ce qui me plaît dans les cours d'impro, c'est qu'il y a aussi ça, il y a des moments d'errance. Il y a des cours où on va faire cinq minutes de musique possible sur deux heures. Et tout le reste c'est entre pas terrible et franchement atroce, mais on cherche, on creuse et des fois on creuse une impasse et c'est intéressant. Il faut le faire, parce que c'est pour ça aussi que les impros sont intéressantes, pour finir : c'est parce qu'on a creusé les impasses.

Est-ce que tu fonctionnes toujours avec des improvisations libres au début et à la fin du courset des exercices avec des contraintes au milieu ?

Oui, en gros c'est un peu ça. Des fois il n'y a pas d'impro libres du tout : j'ai envie de travailler quelque chose de précis par rapport à ce qu'on a fait la fois d'avant. Mais en général je commence toujours par une impro libre. C'est dans l'idée de partir de là où on est. C'est aussi de transmettre ça : un bon improvisateur, pour moi, moi j'aime partir de là où je suis.

De toutes façons on est obligé...

Non, par exemple dans les gens qui font des solos (il y a beaucoup d'improvisateurs qui travaillent en solo, aussi), moi j'ai vu beaucoup de solos qui sont d'une fois sur l'autre pratiquement pareils. Avec les mêmes pièces dans le même ordre. Qui sont improvisées, mais quand même : on va improviser avec tel machin et puis après on va improviser avec tel truc, et puis voilà. Et moi je n'aime pas ça. J'aime arriver sur scène, j'ai travaillé plein de trucs mais je ne sais pas du tout ce que je vais jouer. Et puis si ça se trouve je vais jouer un truc que je n'ai pas travaillé. Voilà. Et la fois d'après je vais essayer d'être dans le même état. C'est-à-dire dans l'état du moment. Je trouve que c'est vraiment une musique du moment. La musique c'est le moment de toutes façons. Mais c'est vraiment le moment développé à l'extrême. Ça apprend ça. Et je pense que c'est très utile pour les gens qui au final ne vont faire que de la musique écrite. C'est une bonne manière de comprendre vraiment l'importance du moment. Ce moment-là qui existe, pas ce qu'il y a avant, pas ce qu'il y a après, c'est le moment où l'on joue. L'impro apprend ça à un point très très développé.

Et puis des fois on va travailler des durées. Notamment des durées longues. On va faire des impros d'une demi-heure. Pour aller au-delà du moment où on a des idées. C'est-à-dire il y a un moment où ça commence à s'assécher un peu, et qu'est-ce qu'il se passe ? C'est aussi qu'on arrive à un état (quelque soit le niveau) où on n'a plus d'appréhension. C'est-à-dire qu'on s'en fiche de rater un truc. On s'en fiche d'avoir une mauvaise idée. On n'a plus peur du tout, passé un certain stade, une certaine durée. Et je trouve que c'est cet état-là qui est intéressant quand on est improvisateur. Ou quand on est musicien, d'ailleurs. C'est de commencer, et que tout soit possible. Y compris le pire. Et que ce soit intéressant. Si on cherche à ce que se soit intéressant on est vraiment obligé de puiser, de renouveler l'énergie, d'aller chercher ailleurs, quoi, dans les endroits où on n'a pas été voir. Instrumentalement mais aussi mentalement.

Est-ce que tu les fais travailler en grand groupe une grande partie de l'année ou c'est plutôt l'inverse ?

Bon, là ils sont une petite dizaine. Je joue avec eux pratiquement tout le temps. Pour plusieurs raisons. Les premiers cours je joue avec eux un peu pour sentir à quel point on peut être libre. Sans prétentions, je veux dire juste, à quel point c'est possible. L'énergie que ça demande, la concentration que ça

demande. Les développements d'idées, je pense que quand je joue avec eux ça leur fait quand-même une référence d'une manière de faire. Ça fait qu'ils sont tout de suite à un niveau beaucoup plus intéressant, à un niveau de pensée, à un niveau musical plus intéressant.

Et puis il se trouve que ce qui est important c'est de jouer, d'être dans l'action. On fait beaucoup d'exercices au début à un, à deux, un petit peu à quatre. Puis après on passe au collectif. Mais on va faire beaucoup d'exercices où on va être dix mais on ne doit pas être plus de deux à jouer, par exemple. Mais tout le monde à droit de jouer. Ou des relais : des duos ou trios tournants : quand le quatrième commence, le premier s'arrête. Dans les deux ou trois premiers cours je fais souvent un tour de duos : moi avec chacun d'eux. Cette année je l'ai fait avec les deuxièmes cycles et ça les a beaucoup accroché, justement, le fait que je joue avec eux, que j'aille vers eux, que je joue avec leurs idées, que tout soit possible (parce que j'ai tout pris, évidemment). Et puis ça permet de prendre des relais, de comprendre l'idée de l'autre, voir comment on peut la poursuivre.

Mais après j'aime bien qu'il y ait le moins de règles possibles, donc j'aime bien que tout le monde joue. Et c'est ce que disait le guitariste tout à l'heure : quand on se retrouve en concert et qu'on se retrouve à quatre ou cinq (parce que c'est rare que tout le monde puisse être là) , du coup ça paraît super simple ! Parce qu'on passe notre temps à jouer à huit ou neuf et que c'est vraiment compliqué d'entendre tout.

On fait aussi beaucoup de travail d'écoute : de chercher à écouter ce que joue l'autre qui est loin. D'essayer de comprendre ce que joue l'autre. Je leur demande beaucoup : « Qu'est-ce qu'il a joué ? » Qu'est-ce qu'il a voulu dire, c'est quoi son idée ? Que chacun dise son idée mais qu'on puisse aussi dire l'idée de l'autre. Évidemment la première fois ils n'ont absolument pas écouté l'autre. La deuxième fois ils l'ont écoutés mais ils perçoivent pas vraiment. Et petit à petit on commence à être plus fin sur l'analyse. C'est important : mieux on situe l'autre et mieux on peut jouer avec, c'est clair. Donc on va assez loin là-dedans : quelles hauteurs il a jouées ? Est-ce qu'il y avait une pulse ou pas ? Éventuellement quel type de rythmes a été employé ? Quel timbre ? Quelle idée précisément, musicale ou pas, il a joué ? Et plus les élèves sont avancés et plus l'analyse va être précise.

J'ai très peu d'ados et je n'ai pas d'enfants, parce que j'ai commencé les cours d'impros dans l'idée de rassembler des élèves de différents cursus (classique et jazz). Et il se trouve que les gens qui sont dans ces cursus-là et qui ont du temps sont ceux qui sont en cycle spécialisé. Et ce qui m'intéresse, une fois de plus, c'est vraiment d'en faire des musiciens improvisateurs. Et pas que l'impro comme un espèce d'outil pédagogique qui va servir à combler tous les maux du système classique qui manque de liberté ou je ne sais pas quoi... ça , ça ne m'intéresse pas beaucoup, en fait. Ce qui m'intéresse, c'est d'en faire des improvisateurs, après ils en feront ce qu'ils en veulent. Et je pense que c'est pour ça que j'ai pas mal de grands élèves qui ont passé leurs diplômes ici ou ailleurs, c'est parce qu'ils perçoivent assez vite l'intérêt de ça. Je pense que ils perçoivent l'intérêt d'improviser et que ça puisse devenir une musique intéressante, et à ce moment-là ça peut devenir aussi un outil pédagogique. Mais à mon avis, si on n'a pas encore perçu ça, ça peut être un outil de vaguement faire un exercice mais c'est tout. Ça ne peut pas être un vrai outil.

Et est-ce que tu leur fait écouter de la musique improvisée ?

Oui, assez régulièrement. Soit en début de cours, soit après l'impro libre on écoute un truc. J'amène des disques, et puis maintenant qu'on a un ordi ici, j'amène des vidéos. Parce que c'est comme toutes les musiques : il y a une culture de ces musiques-là, quand même. Qui est très vaste, avec des trucs que j'adore, des trucs qui m'ennuient profondément, ce ne sont pas toujours les même trucs pour les élèves. (rires). Mais je trouve que quand on commence aussi à s'intéresser à ça, il faut aussi connaître le milieu : connaître la musique et le milieu. Ça fait vraiment parti de la formation des jeunes musiciens. Je trouve qu'on oublie un peu qui joue cette musique-là aujourd'hui. Je trouve c'est super important. Donc on écoute beaucoup de français, d'européens qui viennent ici, qu'on peut entendre à Paris ou pas trop loin.

Je leur parle beaucoup des concerts qu'il y a, des lieux. Il y a énormément de lieu à Paris, maintenant, où il y a de la musique improvisée. »

Bibliographie

Bailey, Derek, *L'improvisation : sa nature et sa pratique dans la musique*, Paris, Éditions Outre Mesure, 1999, 3^{ème} édition 2011.

Lê Quan Nihn, *Improviser librement : Abécédaire d'une expérience*, Lyon, Môméludies éditions, 2010.

Léandre, Joëlle, *À voix basse : Entretiens avec Franck Médioni*, Paris, éditions MF, 2008.

Savouret. Alain, *Introduction à un solfège de l'audible : L'improvisation libre comme outil pratique*, Lyon, Édition Symétrie, 2010.

Abstract

À partir d'observations d'ateliers d'improvisation libre et d'interviews de professeurs animant de tels ateliers, les enjeux que soulèvent la pratique approfondie de l'improvisation libre seront étudiés. Différents objectifs pédagogiques et manières d'aborder ces ateliers seront mentionnés. Ensuite, des positions seront prises sur ce qu'il nous semble important de transmettre dans ces ateliers, sur la place et la forme de l'évaluation de l'improvisateur, et sur le rôle du professeur d'improvisation libre.

Mots clés: improvisation, libre, liberté, écoute, investissement, co-construction.