

DESCRIPTION DETAILLEE DES ATELIERS PFL TRAJECT AU CENTRE ANDRE MALRAUX VANDOEUVRE-LES-NANCY

Pascal Pariaud*
Jean-Charles François**
Gilles Laval***

* ENMDAD de Villeurbanne

** Cefedem Rhône-Alpes - jeancharles.francois@orange.fr

*** ENMDAD de Villeurbanne

Mots-clés : *improvisation, pédagogie, création collective, groupes hétérogènes, rencontre, co-construction.*

Résumé. *En 2012, le trio d'improvisation PFL Traject basé à Lyon (Pascal Pariaud, clarinette, Jean-Charles François, percussion et Gilles Laval, guitare électrique) a mené une série d'ateliers d'improvisation entre janvier et mai 2012 dans l'est de la France (Nancy et Strasbourg). La présentation publique de ces ateliers a eu lieu dans le cadre du festival Musique Action 2012 organisé par le Centre André Malraux de Vandoeuvre-lès-Nancy. Ce projet a permis de mettre en œuvre trois aspects importants des pédagogies liées à la présence d'artistes en résidence dans les institutions, au contenu des pratiques d'improvisation et à l'élaboration de présentations dans le cadre d'un festival et d'une maison des arts. Pour faire face au phénomène de mode actuellement à l'œuvre dans les institutions d'enseignement musical concernant les musiques improvisées, le trio d'improvisation PFL Traject a tenté de mieux définir les contenus et les dispositifs de leur pratique pédagogique dans ce domaine. Trois aspects ont été au centre de ce projet : a) la rencontre entre des groupes hétérogènes (âges, niveau, disciplines artistiques, genres musicaux, status) ; b) la co-construction collective de sonorités ; c) l'élaboration de la présentation publique par les participants eux-mêmes.*

1. Cadre général

En 2012, le trio d'improvisation PFL Traject basé à Lyon (Pascal Pariaud, clarinette, Jean-Charles François, percussion et Gilles Laval, guitare électrique) a mené une série d'ateliers d'improvisation entre janvier et mai 2012 dans l'est de la France (Nancy et Strasbourg). La présentation publique de ces ateliers a eu lieu dans le cadre du festival Musique Action 2012 organisé par le Centre André Malraux de Vandoeuvre-lès-Nancy et à la Maison des Arts de Lingolsheim (banlieue de Strasbourg en Alsace). Ce projet a concerné des groupes de musiciens et de danseuses (30 participants), élèves de l'école de musique de Vandoeuvre-lès-Nancy, du Conservatoire à Rayonnement Régional de Nancy et de la Maison des Arts de Lingolsheim.

Dans le texte de proposition des ateliers, le projet était initialement défini comme suit :

« L'objectif du projet est double :

- a) Organiser la rencontre entre des groupes ou des individus développant leurs pratiques musicales dans des contextes différents (âges, niveaux, esthétiques, manières de travailler). Cette rencontre se fera dans la phase finale du projet, pour élaborer en commun une forme musicale qui sera présentée dans le cadre du Festival Musique Action 2012, à Vandoeuvre-lès-Nancy.
- b) Donner à chacun de ces groupes la possibilité de développer des outils pour collectivement co-produire eux-mêmes des sonorités, dans le cadre d'improvisations structurées. Il s'agit de collecter un répertoire le plus varié possible de sonorités, bases d'improvisations. Il s'agit aussi de développer des protocoles d'interaction favorisant cette co-production. Ce répertoire de sonorités et de protocoles pourra être assemblé librement dans des formes différentes par les participants en vue de la prestation finale. ».

Le déroulement du projet s'est fait comme suit :

- Un stage initial les 14 et 15 janvier 2012 au Centre André Malraux de Vandoeuvre-lès-Nancy, avec tous les participants et tous les encadrants. Il s'agissait de faire un travail en commun avec tous les groupes, de lancer le travail de chaque groupe séparément, de présenter réciproquement ce travail initial en groupe à la totalité des participants et de susciter les premières réactions des participants pour établir un dialogue de qualité.
- Entre janvier et mai 2012, le principe a été que chaque groupe a reçu la visite d'un membre de *PFL Traject* pour trois séances d'atelier. Gilles Laval s'est occupé du groupe de Lingolsheim, Jean-Charles François s'est occupé des groupes de Nancy et de Vandoeuvre. La continuité du projet a été assurée par ailleurs par les encadrants des ateliers réguliers. Les encadrants réguliers ont joué un rôle de relai important et nécessaire dans le processus.
- Un stage final a eu lieu les 12 et 13 mai 2012, à la salle des fêtes de Vandoeuvre-lès-Nancy, lieu où allait se dérouler le concert dans le cadre du festival Musique Action. Il s'agissait de déterminer quels matériaux déjà travaillés seraient retenus pour la présentation finale, dans quel ordre (juxtaposition, tuilage ou superposition) et dans quel espace dans la salle de concert. Puis de retravailler en détail chaque intervention à la fois du grand groupe de tous les participants et des groupes séparés. Finalement le stage s'est terminé par un filage arrêté de la présentation finale au public.
- Le trio *PFL Traject* a présenté un concert d'improvisation le 15 mai 2012 dans le cadre du festival Musique Action du Centre Malraux de Vandoeuvre-lès-Nancy.
- Une répétition générale a eu lieu l'après-midi du 16 mai avec le réglage des lumières et du son.
- La présentation finale au public a eu lieu le 16 mai 2012 dans le cadre du festival Musique Action. L'événement a été enregistré et filmé.
- Le 17 mai tous les participants se sont déplacés à Lingolsheim, près de Strasbourg, pour un concert à la Maison des Arts, répétant l'événement de la veille (avec variations improvisées) dans un espace et un public différents.

2. Improvisation : Co-construction, Rencontre et Présentation finale

La notion d'improvisation a été au cœur de ce projet. Aussi il convient de définir ce terme dans ses applications spécifiques à cette action. Il faut rappeler combien le terme d'improvisation est vague et ambigu, source de forts malentendus. Il y a seulement 25 ans, l'idée d'improvisation n'intéressait qu'une petite minorité. Depuis son entrée par la grande porte des institutions – grâce notamment aux pratiques du jazz et à l'action de personnalités telles que Jacques Di Donato, Alain Savouret (voir

Actes des 12èmes Journées francophones de recherche en éducation musicale
Pratiques actuelles de l'enseignement et de l'apprentissage de la musique :
nouvelles voies pour la recherche en pédagogie de la musique

Savouret 2010) et Reiner Boesch (entre autres) – l'improvisation dans les milieux de l'enseignement spécialisé de la musique est devenue une mode. Sa présence dans les programmes est devenue obligatoire, avant même qu'une pratique suffisante ait pu faire émerger une clarté en matière de contenus d'apprentissage et d'enjeux artistiques. Or, le mythe de la liberté continue dans ce domaine d'être assez souvent le prétexte de ne pas se confronter à ces aspects. Il faut remercier Denis Laborde (2002) d'avoir pu définir un cadre dans ce domaine en montrant que l'idée d'improvisation prétendue « libre » est en réalité traversée par un tissu de règles implicites, notamment celles qui sont le résultat direct des apprentissages individuels. On lui sera gré d'avoir posé les bases d'une recherche de longue haleine en la matière.

Il convient donc de considérer que notre propre analyse du projet développé au Centre Malraux de Vandoeuvre restera modeste par rapport à la possibilité de prétendre que les problèmes que je viens d'exprimer aient trouvé des solutions. Il suffira de dire que le trio d'improvisation PFL Traject a tenté dans le cadre de ce projet de mieux définir les contenus et les dispositifs de leur pratique pédagogique dans ce domaine.

Dans le cadre de ce projet, l'improvisation a été définie comme la combinaison de deux aspects :

- a) L'improvisation est une activité créative collective dans laquelle idéalement chaque participant a un rôle égal à jouer dans une responsabilité individuelle assumée.
- b) La tâche du groupe ainsi décrite est d'apprendre comment construire collectivement des matériaux sonores ou dansés dans lesquels la diversité des expressions artistiques est reconnue sur un pied d'égalité et dans lesquels le but est de produire une certaine unité.

La production dans le cadre de l'improvisation, parce qu'elle est collective, ne peut jamais accéder à la notion d'œuvre achevée, elle reste éphémère et dépendante d'un contexte et de processus de travaux pratiques. En même temps elle est, à chaque fois qu'elle se manifeste, « fixée », et donc peut être répétée dans ses aspects majeurs, tout en laissant le détail à la décision immédiate au moment de la prestation publique. Elle est donc appelée à évoluer à chaque fois qu'elle est remise sur le chantier ou qu'elle est simplement rejouée sur une scène ou sur une autre.

En conséquence, le premier aspect du projet a été défini à partir de la notion de la co-construction par les participants de matériaux communs à partir d'un certain nombre de protocoles régissant des règles, à partir desquels des improvisations peuvent être développées.

Le deuxième aspect du projet a été la notion de la rencontre de groupes de participants hétérogènes, notamment appartenant à des genres artistiques différents ou à des démarches esthétiques différentes. Il est important de noter que les membres du trio PFL Traject travaillent ou ont travaillé dans des institutions d'enseignement de la musique dont la mission principale est de regrouper ensemble la musique classique avec le jazz, les musiques traditionnelles et les musiques actuelles amplifiées (Cefedem Rhône-Alpes et ENM de Villeurbanne).

Le projet a concerné cinq groupes différents :

- a) un groupe de la classe d'improvisation du CRR de Nancy composé de danseuses et de musiciens sous la direction de Françoise Leick, professeur de danse contemporaine et de Claude Georgel, professeur de saxophone ;
- b) un groupe d'enfants de l'atelier d'improvisation de l'Ecole de Musique de Vandoeuvre-lès-Nancy sous la direction de Violaine Gestalder, professeur de saxophone ;
- c) un groupe d'adultes amateurs de l'atelier d'improvisation de Vandoeuvre ;
- d) un groupe d'adolescents de la classe de musiques actuelles amplifiées de la Maison des Arts de Lingolsheim en Alsace sous la direction de Claude Spenlehauer, saxophoniste, et de DJ Bouto, platines ;

- e) un groupe formés par tous les encadrants du projet (*PFL Traject*, Françoise Leick, Claude Georgel, Violaine Gestalder, Claude Spenlehauer et DJ Bouto).

Le troisième aspect a été la détermination par les participants eux-mêmes du déroulement de la présentation du travail au public, en choisissant quels matériaux seraient joués, dans quel ordre et dans quelle distribution dans l'espace de la salle de concert. Un concert présentant le travail réalisé par tous ces groupes a eu lieu le 16 mai 2012 dans le cadre du festival Musique Action du Centre André Malraux de Vandoeuvre-lès-Nancy. Ce concert a été de nouveau présenté le lendemain à la Maison des Arts de Lingolsheim. Ce double voyage – les élèves de Lingolsheim étant venu pour participer aux stages à Vandoeuvre en étant accueilli dans les familles de élèves de Vandoeuvre, et les participants habitant dans dans l'agglomération de Nancy sont venus à Lingolsheim en Alsace – a été aussi un important élément de la « rencontre ».

En observant la composition des différents groupes, on peut saisir l'idée générale du projet qui était de réunir des groupes hétérogènes en termes d'âge, de compétences, de domaines artistiques (danse et musique), de statuts (musiciens professionnels, étudiants, amateurs, jeunes élèves), d'esthétiques (musique et danse contemporaine, jazz, musiques actuelles) et utilisant des technologies différentes (instruments acoustiques, instruments amplifiés, corps humains).

Pour s'assurer que la « rencontre » ait bien lieu, il ne suffit pas de mettre différentes personnes dans le même lieu, ou bien de leur demander de réaliser une œuvre déjà complètement « déterminée » par un auteur. Il y a nécessité d'élaborer une action formalisée qui oblige les participants à la rencontre, qui les incite à réaliser quelque chose ensemble, en préservant leurs différences et en garantissant que des interactions effectives vont bien avoir lieu entre eux. La contrainte de l'unité des participants doit être réalisée à travers la recherche de dispositifs opérationnels, à travers l'établissement d'un espace commun constitué par des matériaux élaborés collectivement, à travers la présence de protocoles qui gouvernent d'une manière ou d'une autre les relations entre les individus.

Réconcilier la reconnaissance des différences et l'idéal d'unité semblent des injonctions contradictoires. Il s'agit donc plus de maintenir un équilibre précaire, qui ne peut être atteint sans ouvrir les pratiques à l'instabilité des résultats imprévus et à la possibilité que chaque personne, à l'intérieur d'un système d'organisation, soit capable de s'exprimer par rapport à ses propres références et capacités.

3. Spécificités des approches pédagogiques

Les approches pédagogiques utilisées pour le projet ont leur origine dans les nombreuses expériences et réflexions menées depuis longtemps par les membres du trio *PFL Traject* lors d'ateliers d'improvisation, et dans un travail préparatoire plus précis mené dans le cadre d'un nouveau groupe de recherche *PaaLabRes*, (Pratiques artistiques en actes, Laboratoire de recherches) dont nous avons pris l'initiative en 2011. Depuis septembre 2011 un sous-groupe de *PaaLabRes* composé de six musiciens¹ s'est réuni périodiquement pour travailler sur des protocoles d'improvisation. La définition de protocole est ici liée à des instructions écrites ou orales données à des participants au début d'une séance d'improvisation collective en vue de mettre en place des règles de relations entre individus ou bien de définir un matériau sonore particulier. Chaque musicien a proposé des protocoles qui ont été immédiatement expérimentés, puis discutés de manière critique. Ces mêmes protocoles ont été aussi

¹ Jean-Charles François, Laurent Grappe, Karine Hahn, Gilles Laval, Pascal Pariaud et Gérald Venturi.

*Actes des 12èmes Journées francophones de recherche en éducation musicale
Pratiques actuelles de l'enseignement et de l'apprentissage de la musique :
nouvelles voies pour la recherche en pédagogie de la musique*

essayés dans le cadre des ateliers menés avec des élèves par les musiciens présents. Une présentation publique de ce travail a s'est déroulée en janvier 2012 à la Maison du Livre, de l'Image et du Son François Mitterrand de Villeurbanne. Les protocoles ont aussi été utilisés par des ateliers menés par PFL Traject au CFMI de Lyon de janvier à avril 2012.

Dans le cadre du projet à Nancy – Vandoeuvre – Lingolsheim, nous avons utilisé six axes de travail dans l'élaboration de matériaux sonores ou dansés collectifs, à partir desquels des improvisations pouvaient être développées. Avant de donner le détail des diverses situations qui ont été développées lors des ateliers du projet, il faut souligner le cadre général qui gouverne notre pédagogie de l'improvisation. L'objectif est bien de mettre les participants dans de réelles situations d'improvisation où chacun peut déterminer son propre cheminement et dans lesquelles idéalement tous les participants sont dans des rôles spécifiques d'égale importance. Mais pour chaque improvisation, nous procédons toujours par commencer par une session de travail qui va déterminer en détail la nature du matériau sonore musical qui sera une base de départ de l'improvisation. Cette session de travail peut-être plus ou moins longue, elle comprend des situations d'expérimentation, d'élaboration en commun, d'exercices, et de discussions pour arriver à une compréhension mutuelle des éléments qui entrent en jeu. Lorsque ce processus semble clair pour tout le monde, une improvisation longue est alors lancée (par exemple 20 minutes, mais la durée totale n'est jamais fixée à l'avance) à partir du ou des matériaux travaillés, de la situation ou des situations expérimentées, des règles éventuelles déterminées en commun.

3.1 Structures rythmiques.

Premièrement, des structures rythmiques simples, basées sur des périodicités et pouvant être réalisées assez rapidement et assimilées de façon à ce que l'attention des participants puisse se concentrer sur des éléments improvisés. Voici un précis :

Tous les participants ensemble jouent une série de sons très courts répétés dans une même périodicité rapide (disons des croches). Chaque participant choisit d'introduire dans la série des croches une seule double croche à un moment au choix différent des autres participants. Exemple 1 :

Joueur 1 : • • • • • • • • • • • • • • • •
Joueur 2 : • • • • • • • • • • • • • • • •
Etc.

Les changements (introduction de la double croche dans le flux des croches) sont ici arbitrairement déterminés dans cet exemple, en réalité ils sont complètement laissés à l'initiative des participants de manière individuelle. Dans ce protocole rythmique l'improvisation commence lorsque la structure rythmique est solidement installée et que tous les participants n'ont plus à se concentrer exclusivement sur la réalisation correcte des rythmes. On peut alors varier les sonorités, les hauteurs, les enveloppes, les durées de chaque son. On peut aussi individuellement en jouant sur le niveau dynamique disparaître, réapparaître, se mettre au premier plan, rester dans la masse sonore, jouer en dessous du reste des participants, ... L'idée principale ici est de développer un dynamisme collectif énergique.

3.2 Groupe Lingolsheim

Le groupe de Lingoheim avait la spécificité d'être amplifié, ce qui n'était pas le cas des autres groupes. L'amplification donne une ouverture vers d'autres possibles notamment la transformation du son produit par un musicien par un autre via des synthétiseurs ou des effets (filtres, delay...).

Une des propositions fut la suivante :

Actes des 12èmes Journées francophones de recherche en éducation musicale
Pratiques actuelles de l'enseignement et de l'apprentissage de la musique :
nouvelles voies pour la recherche en pédagogie de la musique

Tous les participants laissent leurs instruments pour se retrouver autour d'une table équipée d'un micro fixe et d'un synthé (et dans ce cas aussi de platines)

Chaque participant choisit un objet acoustique qui produira un seul son ; pour éviter la « surcharge sonore » nous avons intitulé la proposition « 8 secondes », c'est à dire que chacun doit compter au moins jusqu'à huit entre deux sons émis. Il faut bien sûr émettre le son devant le micro, celui ci peut être traité en direct par un des musiciens assigné au synthétiseur. On obtient ainsi ce que l'on pourrait appeler une image sonore abstraite, figée et mouvante à la fois. Petit à petit chacun rejoint son instrument en développant ce mode de jeu.

3.3 Signatures

La définition du terme « signature » est celle d'un motif (ou une cellule) musical personnel qui identifie de manière précise (stylistique, caractère, rapport à l'instrument, goût personnel) la personnalité d'un individu. Ce serait l'équivalent musical du nom propre attribué à une personne particulière : en entendant le motif sans voir de qui il s'agit, on pourrait sans peine reconnaître la personne qui le joue. Cette idée a son origine dans une méditation sonore de la compositrice américaine Pauline Oliveros (Voir Oliveros) dans laquelle chaque participant avait deux galets dans les mains qu'il s'agissait de frapper l'un contre l'autre dans un rythme personnel immuable définissant sa propre personne. La méditation se passait en plein air, dans une forêt, les participants s'y promenaient librement en dirigeant leurs regards vers le sol et en écoutant à la fois les bruits de la forêt et les rythmes produits par chaque participant, avec la possibilité d'identifier où se trouvait et à quelle distance les autres participants. Notons que la signature peut être aussi constituée par une succession de mouvements dansés.

3.4 Nuages

Dans l'idée de nuage, il s'agit de construire une sonorité collective unique à partir de productions sonores individuelles hasardeuses et différentes. Les particules sonores distribuées au hasard ne sont plus perçues comme des événements individuels mais forment un tout comme dans l'image du nuage, ou dans la nuée de sauterelles. Cette manière d'envisager la construction de sonorités a été utilisée par des compositeurs comme Xenakis (*Metastasis* par exemple) et Ligeti (*Atmosphères*), en utilisant des figures similaires jouées un peu différemment par chaque instrument individuel, superposées et distribuées de manière aléatoire dans le temps. La sonorité globale du nuage est constituée par la collection plus ou moins homogène des éléments présents dans le jeu des participants et distribué de façon hasardeuse. La densité (le nombre de sons émis par unité de temps) fait varier aussi la sonorité, mais elle doit être assez grande pour que les divers éléments joués par les participants ne soient pas perçus comme des événements distincts, séparés. Il convient de percevoir une masse de sons.

Voici l'exemple utilisé dans l'atelier regroupant tous les participants :

On détermine une série de nombres tirés au hasard entre 3 et 9. Par exemple : 5 7 4 9 7 3 4 6 8 7 9 5 3 6 4 8 5. Cette série de nombres est écrite sur un tableau visible par tous. Chaque participant commence à n'importe quel endroit dans la série, lorsqu'on arrive à la fin de la série on remonte directement au début. Il s'agit de produire le nombre indiqué de « t. » rapides (production dentale comme pour manifester son mécontentement) sur des hauteurs toujours différentes, puis d'attendre un petit moment de silence avant de passer au nombre suivant pour réaliser la même routine. Le résultat global est une distribution hasardeuse de sonorités « mouillées mais très courtes », et lorsque le nombre

de participants est suffisant (15 ?) , on entend le bruit de l'écoulement d'une fontaine, d'un jet d'eau ou d'un ruisseau.

Il s'agit bien là de la co-construction d'une sonorité unique produite par une collectivité d'individus joignant leurs forces pour produire une merveille. De ce fait c'est un modèle intéressant, mais son succès au départ dépend précisément de la détermination « indéterminée » d'une action qui doit être réalisée mécaniquement par les participants sans qu'il y ait de leur part le moindre espace d'initiative. Dans un premier temps, les participants doivent absolument se concentrer sur la série de nombres et la lire, au détriment d'une écoute du résultat global produit par le collectif. Les participants sont réduits alors au rôle de bons ouvriers exécutants. Il s'agit donc de quelque chose qui n'a certainement rien à voir avec l'improvisation. Ainsi l'enjeu n'est pas dans la réalisation de ce protocole, mais dans la question des conditions à réunir pour que, de manière collective, la masse sonore puisse évoluer en variant la densité, l'intensité, la collection de sonorités, la collection de hauteurs, les durées de chaque élément, etc. Les logiques d'improvisation peuvent être introduites par le biais d'un certain nombre de variations du protocole concernant l'abandon des chiffres notés sur le tableau, la densité sonore, les tessitures, les sonorités, etc. Notons que le timbre varie beaucoup par rapport à des changements infiniment petits. Il ne s'agit pas ici de créer des masses sonores radicalement différenciées au cours d'une improvisation (sans pour autant s'interdire cette solution), mais de travailler collectivement au contraire sur les micro variations d'une sonorité donnée.

3.5 Elaboration de matériaux

Il s'agit d'élaborer collectivement un matériau ou plusieurs matériaux avant de l'utiliser ou les utiliser comme début d'une improvisation ou bien pour la totalité d'une improvisation. Par matériau, nous entendons ici une sonorité dont les contours ne sont pas déterminés au point d'interdire ou de limiter fortement les variations improvisées. La « sonorité » ici ne doit pas être une composition définitive qui fermerait la porte aux initiatives des participants.

Comment définir les notions de « matériau », de « sonorité » ou de « timbre » ? Il ne s'agit pas, dans ces trois termes similaires, d'envisager que le timbre est l'un des paramètres du son qui se mesurerait comme les hauteurs, les durées et les intensités. Il s'agit plutôt de la globalité d'un événement sonore (on dit aussi « objet sonore »). Le matériau, la sonorité, le timbre impliquent que les événements sonores sont déterminés par tous les paramètres et qu'ils changent de nature selon l'interactivité des hauteurs (les fréquences des partiels), leurs évolutions dans le temps (vibrato par exemple), l'enveloppe (l'évolution de l'intensité d'un son dans le temps), la durée de chaque événement, le regroupement dans un seul événement d'un agrégat de sons (comme dans l'exemple du nuage), la nature de l'attaque du son, etc. Il ne s'agit donc pas d'un son brut, sans caractère, mais il y a déjà la présence d'une dynamique, d'un caractère rythmique particulier, d'une articulation qui détermine un contexte musical, sans pour autant proposer une musique déjà toute faite. On comprend combien cette définition est floue et relative à un contexte. Il est inutile de la proposer d'emblée à des participants, mais, comme dans le cas de la définition du motif ou de la cellule dans les signatures, on peut arriver à des définitions collectives, provisoires en procédant par expérimentation sonores successives : on peut en présence de cet objet sonore particulier décider s'il est susceptible ou non de produire des variations improvisées intéressantes, ou si cet objet est trop déterminé comme une composition fermée, ou bien encore si cet objet est trop « brut », pas assez riche de possibilités..Voici un exemple de protocole pour déterminer un matériau, une sonorité ou un timbre :

- Un des participants propose une sonorité sur son instrument. Les instrumentistes ou vocalistes formant un cercle tentent à tour de rôle de reproduire le plus précisément possible la sonorité proposée sur leur instrument, à la voix (s'ils sont chanteurs), au geste (s'ils sont danseurs). On décrit autant de cercles qu'il faut pour arriver à un résultat, les participants essayant à chaque tour plusieurs solutions. Après plusieurs tours, on peut s'arrêter et discuter de ce qui vient de se passer, proposer des définitions provisoires de ce que doit être la sonorité, proposer des pistes à essayer. On reprend ensuite le cercle pour de nouvelles expérimentations. A un certain moment il faut décider qu'on a fait le tour (provisoire) de la question et on peut passer à l'improvisation sur cette sonorité, ou à partir de cette sonorité collective. L'idéal serait de ne pas reconnaître un instrument particulier par rapport à un autre. Cette situation ne conviendrait pas à un groupe d'instruments semblables.

Dans le travail en commun entre danseurs et musiciens, les sonorités peuvent toujours être remplacées par des gestes réalisés tant par les danseurs que par les musiciens. Et vice versa les sonorités peuvent être aussi vocalisées par les danseurs. Dans l'improvisation chacun peut alors faire ce qu'il préfère.

3.6 Protocoles de commencement d'une improvisation

Commencer et finir une improvisation sont les deux phases les plus délicates à négocier. Du côté du commencement, ce qui se passe pendant cette phase détermine beaucoup ce qui va se passer par la suite. Souvent l'imposition prématurée par l'un des membres du groupe d'une idée annonce la couleur des relations sous le signe de la manipulation ou de la coercition d'une personne sur les autres. Pour se sortir de ce genre de situations il n'y a pas d'autre choix que de se soumettre ou de s'opposer (on peut aussi se démettre). Les relations deviennent alors binaires et sans intérêt. On a donc besoin d'un protocole qui permet de définir d'une façon ou d'une autre l'espace de la communauté et les règles qui vont gouverner les interactions. Même dans le cas où la position géographique et sociétale des musiciens est complètement déterminée avant le commencement de la prestation, comme c'est le cas de la musique occidentale classique, un rituel est nécessaire pour marquer le passage entre la non musique et la manifestation sans ambiguïté du musical. Dans la musique classique de la musique de l'Inde du nord, une phase appelée *l'alapa* est placée au début d'une improvisation. Il semble qu'on soit dans un entre deux qui peut durer assez longtemps entre un processus d'accord des instruments et l'entrée effective d'une musique structurée, rythmiquement et mélodiquement, qui va permettre à l'improvisation de prendre sa place. Cette phase d'entrée dans l'espace de la prestation a pour fonction d'établir l'accord des instruments entre eux pour chaque note de la collection de hauteurs, mais aussi d'accorder les esprits et les corps pour un partage de l'espace. On prend le temps qu'il faut pour que ce processus soit complètement mis en place avant de pouvoir commencer les « vraies » interactions improvisées.

L'objectif du protocole de départ d'une improvisation, qui est ici exposé et qui a été utilisé dans les ateliers du CRR de Nancy (danse et musique), est d'établir les conditions d'une co-construction par rapport à des musiciens ou danseuses qui généralement ont fait des expériences diversifiées, qui ont déjà un bagage à offrir bien déterminé. Dans ce protocole, inspiré du travail réalisé avec le metteur en scène Marc'O pour *Génération Chaos* dans les années 1990 (voir Marc'O 1994 ; Francois, 2009), les participants commencent par marcher au hasard dans l'espace en évitant toute forme de communication ou de synchronisation entre eux. Petit à petit on doit laisser émerger une organisation rythmique à partir de souffles,

d'attitudes, de gestes et de mise en synchronisation quasi-dansée des démarches. Lorsque le groupe a la sensation d'être arrivé à un état de co-construction d'une structure stable, les participants peuvent passer sans s'interrompre à la phase d'improvisation sur les instruments, la voix ou la danse en traduisant instantanément les éléments de la structure qui a émergé dans des informations similaires et des gestes adaptés. La réussite du *sync* ne dépend pas du seul hasard, ni de la magie, elle demande au contraire un apprentissage complexe de la part des participants concernant surtout l'abstention d'une volonté d'invention, d'expression créative ou d'actions qui vont forcer les choses. Il s'agit d'être capable de percevoir à tout instant la totalité des actions du groupe et d'avoir le tact nécessaire pour y répondre. Chacun de ces éléments de savoir peut être défini avec précision. Cela n'a donc rien à voir avec une activité spontanée, malgré l'apparence de la proposition de départ.

Ce protocole a été repris dans le cadre de l'atelier au CRR de Nancy, avec la possibilité de varier les entrées : le nombre de participants peut être réduit jusqu'à des duos, les démarches déambulatoires peuvent être remplacées dès le début par des sons instrumentaux, on peut partir de l'expression vocale seule avant de passer à l'instrument ou bien le point de départ peut être limité à une partie du corps, par exemple le visage ou bien les mains. Un système de contraintes est constitué dans le cadre d'une injonction paradoxale et énigmatique : on ne doit pas faire de proposition, seulement répondre à des événements. Dans ce processus « impossible » il y a obligation de répondre à ce que fait l'autre (les autres) en vue de faire émerger une co-construction.

4. Phase finale d'élaboration de la présentation publique

La phase finale de l'élaboration de la présentation publique s'est déroulée dans un stage de deux jours (les 12 et 13 mai 2012), un peu avant la date du premier concert (le 16 mai) au festival Musique Action. Ce stage s'est déroulé dans l'espace même de la présentation publique. La première matinée et une partie de l'après-midi ont été consacrés à l'élaboration d'une partition écrite décrivant le déroulement de la soirée en continu (voir Exemple 2) et la place des divers événements dans l'espace de la salle de concert (voir Exemple 3). Ceux qui ont participé à ce processus ont été surpris, car ce n'est pas une pratique usuelle de demander aux musiciens ou aux danseurs d'établir l'ordre des programmes. On aurait tendance à considérer que ce travail un peu « administratif » est une perte de temps par rapport au travail plus noble de pratique artistique. Pourtant dans notre cas cette participation a été un élément essentiel dans la capacité des musiciens et danseuses à être totalement impliquée dans un événement qui était en tous points déterminé en commun.

Dans un premier temps, on a fait la liste de tous les matériaux travaillés lors des diverses sessions d'ateliers par tous les groupes. On a partagé les personnes présentes en trois groupes en vue, pour chaque groupe, d'élaborer une proposition de déroulé de la soirée, avec détermination des emplacements des événements dans l'espace de la salle. Le résultat du travail devait être inscrit sur une partition visible par tous et comportant un déroulement temporel et un plan de l'espace. Les contraintes à respecter étaient les suivantes : a) tous les groupes devaient participer au concert de manière substantielle (y compris le groupe des encadrants des ateliers) ; b) au moins trois moments devaient être réalisés par tous les participants réunis (*tutti général*) ; c) au moins un moment devait être réservé aux danseuses seules, sans musique.

A partir des propositions des trois groupes, une session de négociations a déterminé qu'est-ce qui pouvait être retenu pour l'élaboration de la partition finale. Puis un groupe composé de quelques représentants des trois groupes a réalisé l'écriture définitive de cette partition. Toutes les séquences ont ensuite été travaillées dans des espaces séparés, y compris les séquences avec tous les participants réunis.

Actes des 12èmes Journées francophones de recherche en éducation musicale
Pratiques actuelles de l'enseignement et de l'apprentissage de la musique :
nouvelles voies pour la recherche en pédagogie de la musique

Le public du concert dans le cadre du festival Musique Action du Centre Malraux de Vandoeuvre-lès-Nancy a été composé des parents et amis des participants, du public habituel du festival et de professionnels liés à d'autres prestations du festival. Pour le concert du 17 mai à la Maison des Arts de Lingolsheim, le même déroulement a été adopté avec quelques modifications de détail par rapport au concert de la veille. Il a fallu s'adapter à un espace plus petit. Une répétition générale technique a eu lieu dans l'après-midi du concert. Le public (plus nombreux que prévu !) présent au concert était surtout composé des parents et amis du groupe de Lingolsheim et de la Maison des Arts.

La proposition présentée était pour le public une expérience complètement nouvelle, tant du point de vue des sonorités et danses présentées que de la forme générale de l'évènement. L'engagement très évident de tous les participants dans une situation où chacun a fortement contribué à l'élaboration de ce qui s'est joué a été un élément très important du succès de cette soirée auprès du public présent.

5. Conclusion

Le projet tel qu'il est décrit dans ce chapitre peut paraître d'une très grande complexité dans l'exposé détaillé de ses multiples entrelacements et successions d'éléments. Pourtant chaque minute du travail est très simple afin d'être immédiatement saisi par les participants et le déroulement des ateliers est limpide pour qu'ils sachent où on veut les emmener. Mais la simplicité et la limpidité des situations, pour garder leur charge poétique, globalisent en leur sein des niveaux implicites complexes et multiples. L'explicitation de cette complexité, nécessitant des jeux de langage successifs et laborieux, ne rend pas compte de l'immédiateté de l'instant.

La simplicité et la limpidité, quelque fois au rendez-vous de nos démarches, ont pu tout au long du projet bénéficier d'une très grande bonne volonté de la part des participants. La chaleur des rapports humains, la confiance, l'établissement d'un réel dialogue, l'implication de tous, ont beaucoup contribué à la réussite du projet et de ses présentations au public. Chaque musicien, musicienne, danseuse, doit en être chaleureusement remercié(e). Et en particulier ceux qui de manière permanente encadrent avec talent les différents ateliers dans leur institution respective.

Une vidéo d'extraits de ce projet peut être vue sur le lien suivant :

[PFL Traject +++ création à Musique Action 2012 on Vimeo](#)

6. Bibliographie

François, Jean-Charles. (2009). La question des pratiques musicales au sein des institutions d'enseignement. *Sonorité* 4, 13-44. Les Cahiers de l'*Institut Musique Ecologie*, sous la direction de Pierre Mariétan et Roberto Barbini, Paris : Champ Social Editions.

François, Jean-Charles. (2013). Oralité – improvisation – écriture. *Théories de la composition musicale au XXe siècle*, Tome 2, pp. 1315-1336. Nicolas Donin et Laurent Feneyrou Eds., Lyon : Symétrie.

Laborde, Denis. (2002) Improvisez selon les règles : De l'improvisation comme d'une question culturelle. *Enseigner la Musique* 5, 11-14, Cefedem Rhône Alpes –CNSMD de Lyon.

Marc'O. (1994). *Théâtralité et Musique*, Paris : Association S.T.A.R., Générations Chaos.

Oliveros, Pauline. *Sonic Meditations*, <http://deeplisting.org>

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

Actes des 12èmes Journées francophones de recherche en éducation musicale
Pratiques actuelles de l'enseignement et de l'apprentissage de la musique :
nouvelles voies pour la recherche en pédagogie de la musique