

I - POURQUOI IMPROVISER

Plusieurs raisons peuvent justifier l'importance d'intégrer l'improvisation à l'enseignement du violon. En voici quelques-unes qui aideront sans doute à convaincre les plus sceptiques!

Parce que l'improvisation fait partie de la tradition musicale classique

L'improvisation au coeur de la musique

L'improvisation nourrit la musique depuis ses premières manifestations. Dans la tradition occidentale classique, improvisation et musique ont évolué de pair durant plusieurs siècles. Durant les époques baroque et classique, l'improvisation occupait une place essentielle dans les pratiques musicales : l'improvisation, l'interprétation et l'enseignement étaient étroitement liés et faisaient partie intégrante de la vie du musicien. Plusieurs genres musicaux, dont notamment la toccata, la fugue, le prélude, la cadence et l'eingang (*) servaient alors de « terrains » d'improvisation. On dit qu'en ces périodes, le public était plus friand des improvisations ingénieuses dont étaient capables les musiciens que de leur interprétation.

() Méconnu aujourd'hui mais très usité à l'époque baroque, l'eingang est un court passage improvisé servant de transition entre les sections thématiques de l'oeuvre.*

L'improvisation portée disparue

Pourtant, à la fin du 19^e siècle, malgré son riche passé, l'improvisation est devenue une pratique musicale « en voie d'extinction ». Certains confèrent cette quasi-disparition de l'improvisation au statut grandissant accordé au compositeur, à l'accroissement de la précision et de l'exigence du répertoire. Le modèle du musicien capable d'interpréter, d'improviser et de composer est alors délaissé au profit de l'interprète expert pouvant exécuter avec virtuosité une oeuvre écrite et techniquement exigeante. L'enseignement musical, intimement lié aux pratiques de la profession, s'est par conséquent spécialisé, institutionnalisé et systématisé, laissant de moins en moins de place à l'improvisation, ce que l'on observe encore aujourd'hui.

L'improvisation est de retour

L'improvisation apparemment égarée dans les méandres de la fin du 19^e siècle ne l'était pas complètement. Il suffit d'effectuer un pas en avant sur la ligne du temps pour observer un renouveau de l'improvisation au cours du 20^e siècle. Ce retour de l'improvisation dans les pratiques musicales classiques occidentales peut être attribué à plusieurs facteurs. D'abord, notons l'intérêt grandissant pour la musique non occidentale et ses systèmes d'improvisation. Ensuite, soulignons l'arrivée et le développement du jazz, une forme principalement improvisée. De plus, certains compositeurs, notamment Lukas Foss et John Cage, réagissant à la domination complète de la partition en musique classique, ont décidé d'inclure dans leurs oeuvres des sections improvisées. Enfin, la recherche d'authenticité de l'interprétation des oeuvres du moyen-âge, de la renaissance et de la période baroque, a également contribué à la revalorisation des pratiques d'interprétation qui font place à l'improvisation.

Dans le domaine de l'enseignement musical, dès le début du 20^e siècle, plusieurs pédagogues ont contribué à revaloriser la pratique de l'improvisation. Parmi ceux-ci, Jacques-Dalcroze propose une approche pédagogique musicale où le processus d'appropriation des connaissances musicales implique une articulation et une rencontre entre la nécessaire acquisition des codes culturels et le développement de « l'imagination créatrice ». Les pédagogues Kodaly, Martenot, Orff, et Willems fondent également, de façon distincte, leurs méthodes actives d'apprentissage de la musique sur l'existence et la valorisation de la dimension créative de l'activité musicale enfantine.

Pour ce qui est plus spécifiquement de l'enseignement instrumental, malgré le fait que l'improvisation soit étroitement liée à l'évolution de la musique classique occidentale - dont notre enseignement veut perpétuer la tradition - **l'improvisation y est encore aujourd'hui très souvent absente**. Différentes raisons peuvent être invoquées pour expliquer cette situation. Notons principalement les exigences du milieu classique occidental qui valorise encore la formation d'interprètes de haut niveau technique. Notons aussi un manque important de connaissances des professeurs sur le sujet. De fait, ces derniers n'ont bien souvent jamais fait l'expérience de l'improvisation durant leur propre parcours d'apprentissage. En outre, ils associent la pratique de l'improvisation à des idiomes musicaux autres que ceux reliés à la musique dite « classique », comme la musique populaire et le jazz. Pourtant, plusieurs musiciens de formation « classique » s'entendent

pour dire que l'improvisation manque à leurs cordes...

Parce que l'improvisation favorise l'utilisation spontanée du langage musical

Débordons de l'univers musical et imaginons que vous désiriez apprendre l'espagnol. Lorsque vous arrivez à votre premier cours, votre professeur vous présente un texte en espagnol que vous devez apprendre durant la semaine. Vous travaillez assidûment. Lors de la prochaine leçon, après vous avoir écouté, le professeur corrige vos erreurs de prononciation, d'intention et de débit : vous prenez notes des indications que vous mettez en application.

Durant les mois suivants, vous apprenez ainsi plusieurs textes de plus en plus complexes choisis par votre professeur. A la fin de l'année, vous passez un examen. Vous obtenez une bonne note : cette première année en espagnol est un succès ! Vous continuez ainsi votre apprentissage durant quelques années. Un jour, alors que vous êtes chez des amis, vous rencontrez un hispanophone. Cette personne est de passage au pays et ne parle pas le français. Sachant que vous apprenez sa langue maternelle depuis plusieurs années, il s'adresse à vous en espagnol et vous demande : « Hola! Como te llamas ? »⁵. Vous comprenez les mots qu'il prononce, mais vous n'arrivez pas à répondre car vous avez oublié le texte en lien avec cette question que vous aviez appris par cœur jadis et vous n'avez pas avec vous le recueil de textes qui vous permettrait de vous le remémorer. Vous réalisez tout à coup que vous n'avez jamais appris à parler spontanément dans cette langue que vous apprenez pourtant depuis plusieurs années! Ce scénario vous semble saugrenu ? Cela ne vous viendrait pas à l'idée de suivre un tel cours d'espagnol ? Pourtant si nous nous reportons au milieu de l'enseignement musical instrumental ce même scénario n'est pas rare...

Parce que l'improvisation sollicite les idées de l'élève

L'enseignement instrumental classique occidental s'effectue souvent dans un contexte d'apprentissage qui présente un haut niveau de contraintes — apprentissage d'œuvres et exercices écrits présentant des difficultés croissantes et maîtrise de la technique instrumentale — qui laisse peu de place aux idées et aux décisions de l'élève. Le professeur gère la majorité des paramètres de cet apprentissage. Il choisit notamment le répertoire, les exercices, les doigtés, les coups d'archet les stratégies de pratique et parfois même les intentions d'interprétation. Cette situation s'explique par une relation historique de « maître-apprenti » **qui prédomine encore aujourd'hui dans le domaine de l'enseignement instrumental.**

Or, les chercheurs démontrent qu'un contexte de travail exigeant qui laisse peu de latitude décisionnelle à l'individu est susceptible d'engendrer des problèmes de tensions physiques et psychologiques. Ces problèmes touchent d'ailleurs une majorité d'instrumentistes à cordes, particulièrement les violonistes. Bien que les causes du développement de ces tensions soient multifactorielles, les contraintes liées au contexte de travail ou d'apprentissage en sont fréquemment la source, et ce, dès les premières années d'apprentissage. Dans le contexte de l'apprentissage instrumental, le manque de latitude décisionnelle chez l'élève semble avoir des répercussions sur son confort physique et psychologique.

Les chercheurs constatent également qu'un contexte de travail exigeant qui laisse une grande latitude décisionnelle à l'individu favorise la motivation et l'apprentissage. Par conséquent intégrer des stratégies pédagogiques qui font appel aux décisions et à la créativité de l'élève constitue un apport positif au contexte d'enseignement. L'improvisation s'inscrit particulièrement bien dans cette démarche parce qu'elle sollicite, et par sa nature même, les décisions de l'élève à chaque instant.

Parce que l'improvisation présente de multiples avantages pédagogiques

L'apport de l'improvisation dans la formation instrumentale présente d'autres avantages mis en lumière par les spécialistes.

L'improvisation développe la créativité de l'élève.

L'improvisation favorise la compréhension des concepts musicaux et des structures musicales.

L'improvisation contribue à un solide apprentissage musical.

L'improvisation aide le développement de la lecture musicale.

L'improvisation sollicite l'écoute attentive.

L'improvisation éveille la sensibilité esthétique.

L'improvisation favorise l'interaction et la collaboration.

L'improvisation aide à développer l'autonomie.

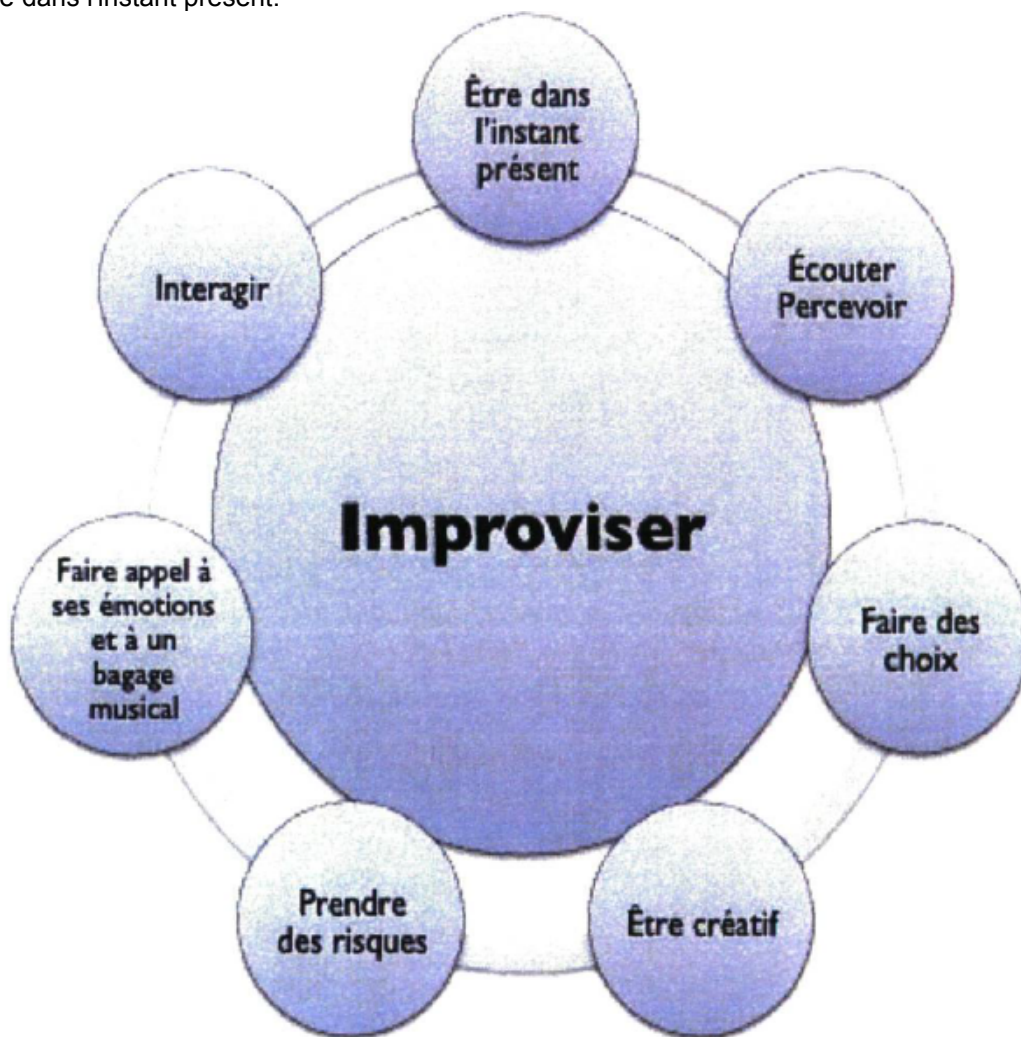
L'improvisation encourage la motivation et la persistance.
L'improvisation... c'est amusant!

Intégrer l'improvisation au parcours musical du jeune instrumentiste lui permet d'apprendre à parler la langue de la musique spontanément, et ainsi à mieux se l'approprier

II - QU'EST-CE QU' IMPROVISER ?

Improviser, c'est exprimer des idées musicales spontanément

Exprimer des idées musicales spontanément nécessite diverses attitudes et habiletés : écouter, percevoir, faire des choix, être créatif, prendre des risques, interagir, faire appel à ses émotions et à un bagage musical, être dans l'instant présent.



III QUELLE CONNAISSANCES ET HABILITES L'ÉLÈVE DOIT-IL ACQUÉRIR POUR IMPROVISER ?

Improviser nécessite la mise en action de connaissances et d'habiletés de différentes natures. Bien que celles-ci ne soient pas exclusives à l'improvisation, nous verrons comment cette pratique musicale y fait appel de façon distincte. Mais avant, il paraît important de décrire de façon succincte le processus cognitif en cours lorsque le musicien improvise.

Durant une improvisation, le musicien :

1. Perçoit et codifie les données (sons, émotions, idées, etc.) recueillies par ses sens;
2. Évalue les potentialités et fait le choix d'une réponse;
3. Exécute et règle les actions choisies, et ce, en temps réel et de façon continue.

Regardons de plus près quelles sont les connaissances et les habiletés impliquées dans le processus d'improvisation.

3.1 Des connaissances diverses

Pour improviser, le musicien aura recours spontanément à trois types de connaissances : des connaissances déclaratives, des connaissances procédurales et des connaissances conditionnelles.

Qu'est-ce qu'une connaissance déclarative ?

Les connaissances déclaratives se rapportent au « quoi », c'est-à-dire à la connaissance des règles théoriques de la musique (rythmes, notes, intervalles, etc.), d'un vocabulaire mélodique, rythmique et harmonique (cellules rythmiques, formules cadentielles, répertoire varié, etc.) ainsi qu'à la compréhension des structures qui les régissent. Les connaissances déclaratives s'apparentent à la connaissance des mots et des règles syntaxiques et grammaticales d'une langue.

Savoir qu'une ronde vaut 4 noires • qu'un dièse # est une altération qui a pour effet de hausser le son d'une note d'un demi-ton ou que la tonique est la note qui correspond au premier degré de la gamme, sont des exemples de connaissances déclaratives dans le domaine musical.

Pour pouvoir utiliser cette base de connaissances musicales durant une improvisation, elle devra avoir été mémorisée : le musicien aura recours tant à sa mémoire à court terme qu'à sa mémoire à long terme. En effet l'improvisateur fera non seulement appel à des objets musicaux acquis préalablement (mémoire à long terme) mais aussi à des éléments entendus et mémorisés dans l'action immédiate (mémoire à court terme), dont il fera usage surlechamp.

Il est à noter que lorsqu'on apprend à improviser, tout comme lorsqu'on apprend à parler une nouvelle langue, il n'est pas nécessaire d'avoir mémorisé un vaste vocabulaire avant de pouvoir entretenir une conversation de base. En effet, il suffit de s'être approprié un minimum de mots, de verbes et de règles syntaxiques pour pouvoir communiquer spontanément.

Qu'est ce qu'une connaissance procédurale ?

Une fois les connaissances déclaratives acquises, l'élève doit connaître la procédure pour les mettre en action. Les connaissances procédurales se rapportent au « comment » de l'action. En improvisation, il s'agit de savoir exécuter et régler spontanément les actions sur son instrument en fonction de ce qui est perçu, ressenti et de ce que l'improvisateur veut exprimer.

■=> Par exemple, il pourrait s'agir pour un jeune violoniste de savoir comment exécuter une ronde lors d'un passage improvisé :

Si
je désire exécuter une ronde (je sais qu'une ronde vaut 4 temps).
Alors,
je pose le doigt correspondant à la note que je désire exécuter sur le manche
je pose l'archet au talon sur la corde (si je tire l'archet);
je conduis l'archet en m'assurant que sa trajectoire est parallèle au chevalet
je gère la vitesse, le poids et le point de contact de l'archet en fonction du tempo;
je compte intérieurement 4 temps;
après 4 temps, j'immobilise l'archet

Qu'est ce qu'une connaissance conditionnelle ?

L'improvisateur doit être capable de recourir à ses connaissances au bon moment et de les adapter à divers contextes (tonal, rythmique, mélodique, créatif, émotionnel, social). Pour ce faire, il aura recours à des connaissances conditionnelles qui consistent à savoir « où » et « quand » utiliser les connaissances déclaratives et procédurales dans l'action.

=> Voici un exemple d'utilisation de ce type de connaissances lors d'une improvisation en duo.

Si
la thématique de l'improvisation est une « conversation entre deux violonistes »;
j'entends l'autre musicien jouer fortissimo;
je désire lui répondre avec la même force sonore pour garder l'unité;
je sais quels paramètres me permettent de jouer fort (poids, vitesse, point de contact de l'archet) et je sais comment les mettre en action sur mon violon.
Alors,
je choisis de jouer fortissimo à ce moment là.

En résumé, pour improviser l'élève aura recours à

- Des connaissances déclaratives (QUOI) :
Faits, règles, théorie, vocabulaire musical
- Des connaissances procédurales (COMMENT) :
Capacité d'exécution et de réglage spontané des actions sur son instrument
- Des connaissances conditionnelles (OÙ et QUAND) :
Capacité d'adaptation au contexte tonal, rythmique, mélodique, créatif, et social.

L'acquisition de ces divers types de connaissances s'effectuera par le développement d'habiletés cognitives, sensorimotrices, sociales et affectives de l'élève qui sont décrites dans les prochaines pages.

3.2 Habiletés cognitives

Improviser implique le recours à divers types d'habiletés cognitives dont les habiletés dites « créatives », le recours à la pensée divergente et convergente ainsi que la capacité de contrôle des événements.

Habiletés créatives

Les habiletés cognitives dites « créatives » sont au nombre de quatre :

- la fluidité : la capacité à mettre en place plusieurs alternatives pour résoudre un problème. ^Par exemple, il pourrait s'agir de formuler un grand nombre de phrases improvisées en réponse à une même question mélodique. Voir l'activité « Volubile », p. 59
- la flexibilité : la capacité à effectuer des changements de direction et à diversifier les approches pour résoudre un problème. "Par exemple, il pourrait s'agir de s'adapter à des changements de tonalité au cours d'une improvisation ou de varier les coups d'archet pour arriver à obtenir la même articulation que son collègue. Voir l'activité « Ombre sonore », p. 51 ou « Le guide », p. 7/
- l'originalité : la capacité de produire des réponses musicales inattendues ou différentes par rapport aux réponses données habituellement par une certaine population. "Par exemple, il pourrait s'agir de jouer dans un registre différent de ce qui a été utilisé jusqu'alors dans une improvisation. Voir « Intru », p. 55 ou « Ping pong », p. 50
- l'élaboration : la capacité de faire des ajouts, extensions ou variations du matériel musical. "=>Par exemple, il pourrait s'agir de « déguiser » une chanson connue en changeant les nuances, le rythme ou en ajoutant certaines notes. Voir « Bal masqué », p. 62 ou « Réinventons les chansons », p. 65

Pensée divergente et à la pensée convergente

La fluidité, la flexibilité, l'originalité et l'élaboration sont des habiletés créatives associées à la pensée divergente. C'est cette pensée divergente qui permet au musicien d'explorer les différentes possibilités musicales d'un contexte, d'oser s'aventurer vers l'inconnu. La pensée divergente évolue en alternance avec la pensée convergente. Cette dernière est plus

analytique et permet à l'improvisateur de faire des choix afin d'en arriver à un produit musical concret et compréhensible pour autrui.

Contrôle cognitif des événements

Lorsque le musicien improvise, il ne peut contrôler de façon consciente tous les éléments qui interviennent. Comme le soulignent les spécialistes, bien qu'il soit possible de contrôler consciemment et simultanément plusieurs paramètres lors d'une tâche, cette capacité semble moins envisageable pour un musicien possédant un niveau d'habiletés plus restreint. Dans ce cas, pour que l'improvisation puisse être réalisée, il faut que lorsqu'un paramètre (par exemple, l'exécution d'une nouvelle figure rythmique) monopolise l'attention de l'improvisateur, les autres paramètres (par exemple, la manipulation du violon et de l'archet) doivent procéder de façon inconsciente ou automatique.

3.3 Habiletés sensori-motrices

Habiletés auditives

Lorsqu'il crée, l'improvisateur doit écouter ce qui se passe autour de lui et en lui. Cette écoute lui permet de percevoir les caractéristiques fondamentales de la musique auxquelles il devra réagir. Il est donc important de développer une capacité auditive discriminatoire chez l'apprenti improvisateur.

L'élève devra en effet apprendre à localiser d'où vient et où va le son, et en discerner l'intensité (nuances de force, de douceur), l'énergie (impulsion, attaque), le timbre (couleur, pureté, densité), la hauteur (tessiture, registre), la brièveté ou la longueur. Il devra aussi pouvoir développer l'habileté à percevoir la pulsation (régulière ou irrégulière), le tempo (lenteur, rapidité, accélération, décélération), les silences et les contrastes. Enfin, il devra aussi être capable de discerner l'ambitus, le mode, le mouvement mélodique (ascendant/ descendant disjoint/conjoint), les intervalles, la tonalité, les consonances et dissonances, les cadences.

Par ailleurs, pour pouvoir improviser, l'enfant devra posséder la capacité de reproduire « à l'oreille » un segment musical entendu. En plus d'écouter attentivement et distinctement ce qui se passe autour de lui, plusieurs spécialistes reconnaissent l'importance de cultiver l'audition intérieure, c'est-à-dire la représentation mentale de sons physiquement inaudibles. En somme, c'est en cultivant une habileté auditive « holistique », c'est-à-dire une écoute sensible à ce qui se passe à l'intérieur de lui comme à l'extérieur de lui, que l'improvisateur développera un contact privilégié avec la matière sonore et pourra exprimer spontanément ses idées musicales.

Habiletés motrices

L'improvisation ne peut se concrétiser sans le développement d'habiletés motrices reliées à l'exécution instrumentale. Ces habiletés s'acquièrent par le développement de la sensibilité proprioceptive et kinesthésique. La maîtrise de gestes appropriés et l'acquisition d'automatismes moteurs qui font que le vocabulaire musical choisi « tombe sous les doigts » spontanément lors de l'improvisation se développent petit à petit par la répétition.

3.4 Habiletés sociales

Savoir interagir avec son environnement est l'une des habiletés requises pour improviser. L'improvisateur interagit notamment avec le son produit par son instrument ou celui d'autres musiciens, avec le public et avec le contexte de jeu (certaines balises musicales, temporelles ou stylistiques). La capacité de l'improvisateur d'entrer en interaction musicale avec d'autres individus sera déterminante quant au déroulement de l'improvisation. Il s'agit donc d'un autre élément clé à mettre en place graduellement avec le jeune improvisateur.

3.5 Habiletés affectives

« La musique est la langue des émotions » disait le philosophe Kant (1724-1804). Pouvoir s'exprimer spontanément dans cette « langue » implique donc un accès privilégié à ses propres émotions. Bien que difficile à définir, l'habileté affective est caractérisée par la capacité de vivre une expérience sensible avec la musique. Cette sensibilité émotionnelle intérieure au contact de la musique est essentielle à cultiver chez l'élève : il doit pouvoir reconnaître et ressentir pour pouvoir ensuite exprimer en improvisant différents états émotionnels. Le professeur peut cultiver ce type d'habileté notamment en proposant à l'élève l'écoute d'oeuvres aux qualités expressives variées et en questionnant l'élève sur l'émotion que ces oeuvres évoquent en lui.

IV QUELLES SONT LES STADES DE DÉVELOPPEMENT DE L'IMPROVISATEUR ?

Tout comme les habiletés d'interprète, les habiletés d'improvisation s'acquièrent pas à pas sur une longue période de temps. L'évolution de ces stades est caractérisée par un contrôle de plus en plus marqué de l'utilisation du vocabulaire musical et des processus musicaux et créatifs, ce qui permet au musicien de s'exprimer spontanément avec de plus en plus de cohérence et d'agilité.

Afin de vous aider à situer votre élève et à le guider dans son cheminement voici les stades de développement de l'improvisateur qui ont pu être observés et qui ont été divisés en sept niveaux distincts par Kratus (1996), un spécialiste du sujet.

1^{er} niveau : l'exploration

Au premier niveau, l'élève sait produire différents sons et combinaisons de sons dans un contexte musical peu structuré. À ce niveau, l'élève n'entend pas intérieurement les sons qu'il produira. L'exploration sonore lui permet de développer une compréhension des relations entre le son et l'action posée sur l'instrument un peu comme le babillage de l'enfant qui apprend à parler. Graduellement l'enfant deviendra attentif aux sons joués et apprendra à les contrôler.

2^e niveau : l'improvisation orientée sur le processus

Au deuxième niveau, l'élève commence à produire un plus grand nombre de patrons cohérents et se réfère légèrement à un centre tonal. La musique produite commence à correspondre à ses intentions. Un professeur peut identifier le moment où l'élève passe à ce stade lorsqu'il commence à répéter certains motifs musicaux. L'attention de l'improvisateur n'est alors centrée que sur un processus de courte durée. La plupart des enfants qui commencent à improviser se situent à ce niveau de développement

3^e niveau : l'improvisation orientée sur le produit

Au troisième niveau, l'élève devient plus sensible à la musique de son environnement et commence à structurer ses improvisations de façon à ce qu'elles ressemblent à la musique qu'il entend et qu'il interprète. Il utilise de façon plus cohérente la tonalité et la métrique. Cependant l'élève ne sera peut-être pas apte à gérer un grand nombre de paramètres musicaux simultanément

4^e niveau : l'improvisation fluide

Au quatrième niveau, l'élève manipule son instrument de façon plus automatique et détendue; il n'a pas à prêter une attention particulière aux mouvements nécessaires à la création d'un son à l'instrument. L'élève contrôle davantage les macrostructures musicales que sont la tonalité, les tempi et la métrique. Il acquiert de nouveaux réflexes pour répondre aux changements sophistiqués du contexte musical.

5^e niveau : l'improvisation structurée

Au cinquième niveau, l'élève prend conscience de la structure globale de l'improvisation et développe des stratégies musicales et non musicales pour susciter l'intérêt de l'auditeur. À ce stade, l'élève sait également utiliser et transgresser certaines règles syntaxiques musicales.

6^e niveau : l'improvisation stylistique

Au sixième niveau, l'élève improvise habilement; il comprend, maîtrise et utilise les caractéristiques mélodiques, harmoniques et rythmiques d'un style donné. L'intégration de ces paramètres stylistiques n'est pas seulement basée sur l'imitation bien que les premiers pas de l'apprentissage stylistique requièrent une observation soutenue et l'apprentissage de modèles.

7^e niveau : l'improvisation personnelle

Au septième niveau, le musicien est capable de transcender les styles connus et de développer un nouveau style qui établit ses propres règles. Il est à noter que l'atteinte d'un tel niveau n'est accessible qu'au prix de nombreuses années de travail et requiert un haut niveau d'habiletés instrumentales.

N.B. Les activités présentées dans cet outil ne visent que les quatre premiers niveaux d'improvisation puisqu'il a été conçu pour intégrer l'improvisation à l'enseignement du violon durant les trois premières années d'apprentissage.

V- COMMENT ENSEIGNE-T-ON L'IMPROVISATION

La synthèse des écrits de plusieurs spécialistes nous a permis de dégager certains principes à propos des approches, activités, progression et stratégies pédagogiques à préconiser pour enseigner l'improvisation.

5.1 À quelle approche pédagogique doit-on se référer pour enseigner l'improvisation ?

À l'instar de plusieurs spécialistes, nous préconisons une approche dite « intégrée » qui aborde

conjointement l'enseignement de la musique, de la technique instrumentale et de l'improvisation. Cette approche sollicite globalement les sens auditif, visuel, tactile et kinesthésique ainsi que les capacités mentales et émotives de l'élève. Elle propose un contexte d'apprentissage, des activités et des types d'interventions pédagogiques qui laissent une place toute particulière à l'écoute, aux décisions et à la créativité de l'élève, le plaçant alors au centre de son apprentissage.

5.2 Quelles activités d'improvisation doit-on proposer à l'élève ?

Les spécialistes soulignent l'importance de proposer à l'élève des activités riches et variées pour favoriser l'apprentissage de l'improvisation. Il est souhaitable d'alterner entre deux types d'activités : des activités visant l'utilisation systématique de codes musicaux et des activités qui permettent plus de prise de risque et qui favorisent le transfert des connaissances. Vous trouverez donc, dans la deuxième section de cet ouvrage, la description de 25 activités d'improvisation qui correspondent à ces différents types. Les activités proposées sont présentées sous forme de jeux et font appel aux éléments du contenu habituel de vos leçons (gammes, exercices techniques, répertoire, etc.). Certains de ces jeux sont plus « ciblés » et visent le développement d'une habileté ou l'utilisation de paramètres musicaux spécifiques (une figure rythmique précise ou la résonance des cordes en pizzicato); ces jeux utilisent principalement des stratégies d'imitation, de variation et de question-réponse. D'autres jeux, présentés sous forme de « terrains d'improvisation », visent plutôt à favoriser l'intégration et le transfert des connaissances et habiletés acquises isolément. Ces « terrains d'improvisation » sont balisés par des paramètres musicaux (la référence à un centre tonal) ou extra musicaux (une image, une histoire ou un thème), ou encore, ils sont laissés complètement libres; ces jeux utilisent notamment des stratégies d'exploration, d'élaboration et de création.

Par ailleurs, des spécialistes affirment que l'improvisateur ne peut créer dans un idiome musical qu'il ne connaît pas. Nous tiendrons donc compte du milieu largement tonal dans lequel baignent les jeunes violonistes, ainsi que des objectifs des trois premiers degrés du Programme de violon lors du choix et de l'élaboration des activités. Certaines activités permettront tout de même d'explorer des techniques de jeu et des sonorités plus inusitées (glissandi, ponticello, *sui tasto*, *col legno*, etc.).

5.3 Quelle progression des activités d'improvisation doit-on privilégier ?

De l'avis de plusieurs spécialistes, la progression pédagogique en improvisation doit être constituée de petites étapes rassurantes. Conséquemment les activités devront suivre l'acquisition graduelle des différentes habiletés « musico-techniques »⁷ de l'élève ainsi que son degré d'autonomie comme improvisateur. En effet le fait de devoir respecter trop de balises ou, au contraire, le fait de se retrouver complètement libre peut créer des situations inconfortables chez l'élève. Le professeur doit donc ajuster la progression des activités en fonction de l'expérience de l'élève et de sa personnalité.

Nous proposons des activités et des stratégies d'enseignement qui, tout en favorisant le développement graduel d'un vocabulaire musical au violon, laissent de plus en plus de latitude aux idées musicales de l'élève. La progression proposée ne sera toutefois pas linéaire puisque, à l'instar de certains spécialistes, nous préconisons une progression d'activités en spirale qui favorise la révision des divers paramètres et l'utilisation de modes d'apprentissage variés (auditif, kinesthésique, cognitif) et de stratégies diverses (exploration, imitation, variation, élaboration, création) tout au long du parcours.

Comme nous nous adressons à des violonistes débutants, la progression des activités d'improvisation proposée ne visera pas le respect de styles donnés, mais bien l'usage de plus en plus spontané et fluide d'éléments communs à toutes musiques : le rythme, la mélodie, les caractéristiques du son et certains paramètres de l'harmonie.

Mentionnons également l'importance de donner des possibilités d'exploration sonore fréquentes permettant à l'élève d'apprivoiser l'improvisation et l'apprentissage de son instrument de façon intuitive.

Le schéma suivant résume ces principes.

