

CEFEDM RHONE-ALPES
PROMOTION 2007-2009

***QUELLE PLACE DONNER À LA
TRADITION DANS
L'ENSEIGNEMENT DU JAZZ ?***

Romain SARRON
Discipline : jazz (batterie)

Sommaire

Introduction	p 2
1) Idée de tradition	p 3
- Tradition jazz	p 5
- Tradition d'enseignement	p 6
- Tradition musicale	p 7
2) Histoire de son enseignement	
- Aux Etats Unis	p 8
- En France	p 9
3) Notions remettant en cause l'étude de la tradition :	
- L'imitation	p 12
- Concept de gestation	p 13
- La création	p 14
- L'imprégnation	p 17
- L'improvisation	p 18
- Oralité/écriture	p 20
- Le support CD	p 22
4) Vers une nouvelle approche de la tradition	p 23
Conclusion	p 25
Bibliographie	p 26

Introduction

Le jazz est apparu récemment dans nos conservatoires mais nous constatons déjà qu'il s'est rapidement adapté au modèle de cette institution. Les structures de son enseignement restent très standardisées. Néanmoins, on distingue de nombreuses divergences en ce qui concerne le contenu de son enseignement. Qu'est ce que l'on enseigne ? Les partis pris diffèrent d'une structure à l'autre alors qu'elles sont sensées fonctionner en totale communion. Ces divergences sont encore plus d'actualité lorsqu'il s'agit d'identifier l'identité propre du jazz. Ainsi, des tensions sont présentes dans la pratique de cette musique et évidemment, dans l'approche de son enseignement. Nombreux sont les reproches faits à l'étude de la tradition du jazz dans nos institutions. Si nous partons de la certitude suivante : le jazz peut s'enseigner ; quelle place donner à la tradition dans l'enseignement du jazz ?

1) Idée de tradition :

Les mots tradition et traditionnel sont couramment employés dans notre vocabulaire, plus fréquemment encore dans un cadre musical. Son sens apparaît évident aux yeux de tous. Pourtant, il semblerait que ce dernier soit bien plus complexe, plus vaste et qu'il est délicat de le définir.

Le sens et l'usage du terme « tradition » dans notre culture occidentale et dans un cadre musical sont proches du terme « authenticité ». Il est intéressant de juxtaposer plusieurs définitions très répandues.

Folklore : tradition qui ne survit que par l'imitation des traditions anciennes. Il a pour but de représenter la tradition pour un spectacle.

Tradition : pratique actuelle basée sur les traditions anciennes, mais toujours vivante, transmissible et en évolution constante.

Jazz : (s'utilise pour la musique) pratique basée sur une fusion de traditions avec forte modernisation.

« La tradition se définit -traditionnellement- comme ce qui d'un passé persiste dans le présent où elle est transmise et demeure agissante et acceptée par ceux qui la reçoivent et qui, à leur tour, au fil des générations, la transmettent. »

J.Pouillon

Le terme tradition désigne à la fois un contenu d'information, éléments identifiables du vocabulaire et une pratique. On a bien souvent tendance à isoler ce contenu de la pratique auquel il se rapporte. Il est nécessaire de comprendre qu'ils sont indissociables l'un de l'autre.

Pour justifier ces propos, il est approprié de rattacher l'idée de tradition à celle de « culture ». Cette dernière, se voulant issue de son présent, vise à devenir une tradition.

Généralement, on oppose l'idée de tradition à celle de la « modernité », celle de changement à celle de continuité. La « Querelle des anciens et des modernes », qui fût une agitation littéraire et artistique dès la fin du XVII^{ème} siècle, nous témoigne les lointaines origines du conflit. Personnellement, je ressens encore, dans ma pratique du jazz, de virulentes oppositions entre les personnages se définissant entre eux comme anciens ou modernes. Ce mémoire n'en fera pas débat, car celui-ci restera sans fin et n'apportera aucune réflexion sensée.

La tradition devient beaucoup plus intéressante si on ne la considère pas comme un regard tourné vers le passé. Nous savons que les maîtres anciens, notamment dans le jazz, s'adaptaient à leur époque, apportaient leurs propres créations. Ils faisaient œuvre de pionniers et préparaient l'avenir.

Comme Jean During le fait remarquer dans « Quelque Chose se passe », le champ de signification du mot tradition regroupe en bien des points celui de la musique.

« La musique, en effet, se présente généralement comme une connaissance réservée à un groupe particulier ; bien qu'étant aussi une science, sa connaissance ne relève pas (ou peu) de l'écrit, de l'analyse, du mesurable, de l'objectivable ; elle se pose d'ailleurs en rivale du verbe et de la langue : précédant les cultures de l'écrit, elle est aussi, sous un autre rapport, antérieur au verbe... »

Dans cette logique, le terme tradition est associé à une connaissance ésotérique qui présuppose un talent inné ou héréditaire dans une relation de maître apprenant à élève. Cette conception n'est pas réservée aux musiques traditionnelles, comme on pourrait le croire. On peut l'étendre à l'ensemble des musiques qui manipulent une tradition, comme le jazz.

Suite à ces observations, on se confronte très vite au problème de la situation pédagogique. En effet, la musique, juxtaposée au terme tradition s'associe très vite au domaine du sacré et du mythe. On développe aisément une croyance en l'ancienneté, en sa légitimité.

Tradition jazz :

On parle de « tradition jazz » pour désigner les éléments appartenant à une esthétique commune et aux mêmes racines. Ainsi, on emploie aisément l'arbre chronologique du jazz dans lequel s'inscrivent les artistes et formations diverses s'inscrivant dans une continuité plus ou moins évidente.

J'appelle « tradition -jazz » l'ensemble du répertoire enregistré ou non, qui se rapporte au jazz, l'ensemble des témoignages historiques écrits et enregistrés, ainsi que ces pratiques (jam-session, concerts en club...).

Je considère personnellement le jazz comme une musique traditionnelle. Effectivement, cette dernière s'est gorgée d'un répertoire conséquent composé en partie de chansons qui trouvent leur légitimité dans une interprétation totalement instrumentale et de compositions originales devenues elles-mêmes des standards du répertoire commun.

De manière générale, nous faisons l'amalgame entre l'histoire du jazz et la tradition jazz. Cette vision des choses me paraît pourtant trop réductrice.

On peut considérer que l'histoire du jazz est divisée en périodes très brèves; moins d'une décennie chacune en général. Ces périodes, ces courants distincts sont définis à partir d'innovations rythmiques et harmoniques importantes. Ces dernières sont issues de grands personnages, de grands improvisateurs qui, en réaction à leur société souhaitent bouleverser les évidences; cherchent plus de liberté dans leur langage, dans leur expressivité.

On a l'habitude aussi de découper l'histoire du jazz en périodes distinctes, faciles à retenir. Cependant, on constate très vite que la plupart des musiciens et des formations ne rentrent pas dans les cases, ou les chevauchent. Certaines formations sont intemporelles comme le trio de Teddy Wilson ou celui d'Oscar Peterson, qui constitue à elle seule un mouvement à part entière de l'histoire du jazz.

Il faut admettre que certaines esthétiques ou pratiques musicales considérées comme traditionnelles de nos jours étaient loin de l'être en leur temps. En effet, on peut citer l'exemple du célèbre critique Huges Panassié, qui considérait le bebop lors de son arrivé, comme une forme distincte du jazz.

Certains considèrent que le jazz donne ses premiers signes d'essoufflement durant les années 50.

Rex Stewart : « Dans un avenir prévisible, la vitalité et la beauté de cette forme d'art nord-américaine n'existeront pratiquement plus que dans d'autre pays sous une forme abâtardie. »

Rappelons nous qu'aucun critère externe ne permet de juger l'authenticité d'une musique.

Le fait de s'inscrire personnellement dans l'étude de la tradition d'une musique fait appel à un certain devoir de transmission. C'est cette notion de devoir qui m'a, en parti, conduit à la pédagogie. Certains vont jusqu'à parler de mission comme Art Blakey, ou Wynton Marsalis.

La tradition, en jazz, exprime plus qu'un contenu ou qu'une pratique. Elle peut exprimer un certain état d'esprit, une attitude de respect et de gratitude envers nos ancêtres, les maîtres.

L'enseignement actuel du jazz diffère selon le sens et l'identité que l'on attribue au mot jazz. Il est clair que l'on ne peut pas décider de manière arbitraire des événements que l'on inclut dans la case « jazz ». On retrouve la même ambiguïté à propos de la tradition jazz.

Le fait d'étendre la notion de tradition aux institutions, permet de découvrir un aspect plus complexe.

Tradition de l'enseignement :

Si l'on observe le fonctionnement de nos institutions, on peut parler de tradition de l'enseignement. L'ordre du jour est à la communion de tous les cursus, à la réunion des structures d'enseignements. On souhaite établir un modèle intransigeant, en précisant les stades de l'enseignement.

Les méthodes de travail elles-mêmes sont devenues des traditions. Cette continuité dans la transmission du savoir et des méthodes de travail n'est pas un hasard. Elle est certainement due au développement des méthodes instrumentales, aux ouvrages d'harmonie qui installent des stades, des méthodes progressives concrètes.

-

Tradition musicale :

Les choix musicaux sont devenus des traditions. Si nous restons dans l'univers du jazz, on constate un répertoire commun aux différentes institutions. La plupart du temps, il s'agit d'un répertoire de standards inscrit dans le langage bebop. Certains thèmes sont devenus incontournables dans un cadre pédagogique. On utilise volontiers les thèmes comme Slam de Jim Hall ou Evidence de Thelonious Monk pour travailler la mise en place par exemple.

« Si la musique se perpétue selon des voies et des modes traditionnels, ce sont les hommes qui décident du sens qu'ils leur donnent. » Jean during

La difficulté dans cette musique, comme dans tout autre esthétique, réside dans son interprétation et non dans son contenu. Ex : phénomène du swing : cela prend toute une vie pour se perfectionner (ne relève plus de la technique).

2) Histoire de son enseignement

Aux Etat Unis :

Avant toute forme d'institutionnalisation, le jazz se transmet de manière orale, comme les musiques traditionnelles. Mais elle bénéficie très vite de nouvelles sources de diffusion, tels que la radio et le support cd.

Howard Becker : « Dès 1930, les radios locales passaient du jazz et des concerts retransmis, je voulais devenir musicien de jazz. À force d'entendre les mêmes morceaux nuit après nuit, je pouvais saisir et analyser les différences entre plusieurs improvisations. Beaucoup de musiciens, adolescents dans les années 30-40 ont acquis une bonne part de leurs connaissances grâce à la radio. »

En somme, malgré l'absence de cadre institutionnel, la transmission du savoir suit un chemin familier : par l'étude des grands maîtres qui vous ont précédés. Charlie Parker apprenant tous les solos de Lester Young par cœur, n'agit pas autrement que Bach retranscrivant la musique de Vivaldi. Seul le support change (partition/disque). Dans les deux cas, il s'agit de s'imprégner, d'aller au plus intime de la pensée créatrice d'un musicien pour en percer les secrets.

C'est à la fin des années cinquante que le jazz a fait son entrée dans les universités américaines. Il s'agissait de faire face aux dures réalités du marché, c'est-à-dire un très haut niveau de connaissances pour les jeunes musiciens et des possibilités de travail de plus en plus restreintes pour les musiciens confirmés, désireux d'étendre leurs activités d'enseignement pour pouvoir gagner leur vie.

Il reste à décider du contenu et de l'organisation de ces structures d'enseignement.

Si l'on considère le jazz comme un langage, il convient d'élaborer une grammaire qui lui est propre, isoler des éléments pertinents, les classer par ordre croissant de difficulté ou d'importance et mettre au point des méthodes.

C'est en 1941, Berklee College of music qu'ont lieu les premiers cours sur l'histoire du jazz. C'est à partir de 1945 que l'on créait le premier cours de composition. Appelé actuellement Berklee College Of Music, cette école est le parfait exemple des cursus américains :

- Contemporary Writing & Production
- Film Scoring
- Jazz Composition
- Music Business/Management (récemment mis en place)
- Music Education
- Music Production & Engineering
- Music Synthesis
- Music Therapy
- Performance
- Professional Music
- Songwriting

Les différentes classes se sont multipliées pour présenter ce cursus ci-dessus, qui est on ne peut plus large. Dans ce cas, peut-on encore parler de la transmission d'une tradition ? Les enjeux semblent se situer ailleurs. Le parti pris semble être la formation d'un musicien « moderne » capable d'exploiter toutes les facettes du monde musical qui l'entoure.

On observe une projection évidente des institutions européennes sur ses voisins américains.

Histoire des institutions Européennes :

L'arrivée du jazz dans les conservatoires reste un événement encore assez récent, 25 ans environ. Elle représente une perspective de changement et d'ouverture importante dans l'institution du conservatoire. L'enseignement du classique et des musiques anciennes suivant des cursus déjà anciens, leurs méthodes de transmission sont alors devenues des évidences.

J'ai personnellement travaillé la trompette classique sur la méthode Arban, qui va fêter ses 150 ans. Cette méthode n'est pas le seul exemple. On peut

dire que chaque discipline possède ses fondations de la technique instrumentale. Ces modèles d'enseignement datent de la création des conservatoires et s'inscrivent parfaitement dans l'organisation des cursus.

À son arrivée dans les conservatoires en Europe, le jazz n'avait pas encore de références précises pour l'enseignement, de méthode, ni de modèle de transmission. Le jazz était alors synonyme de changement, de travail d'improvisation. Tout restait à créer en ce qui concerne son enseignement. Cependant, cette fraîcheur et les questions qu'apporte le jazz à l'institution du conservatoire vont très vite s'estomper. L'organisation de son enseignement va plagier le modèle américain et celui de la musique classique.

Le contenu du répertoire enseigné devient lui aussi une tradition.

« Que penser de la place dévolue au bebop et aux standards, qui s'imposent largement comme matières principales de l'enseignement, comme « artisanat de base du jazz », souvent sans même être situé dans l'histoire ? Certains défendent l'existence d'une langue et d'un répertoire communs, à partir desquels les élèves pourront plus tard choisir leur chemin ; peut-être ajouteront-ils que le bebop à l'avantage d'être clair, logique, facile à enseigner, et qu'il est largement documenté, répertorié, classé. »

Jacques Siron : Le jazz et les musiques improvisées s'enseignent-ils ?

Il est vrai que dans les écoles de musique, on a tendance à trouver le jazz enseigné sous l'angle historique très limité du bebop et des standards. Or, cet enseignement laisse de côté toute une partie de l'histoire du jazz, qui est souvent plus éludée que véritablement rejetée, comme si l'on considérait qu'une fois que l'on sait jouer du bebop, on était capable de tout jouer.

Ce répertoire que l'on enseigne subit toujours de nombreuses critiques. On se demande quel est l'intérêt d'apprendre une musique qui a déjà été jouée mille fois. On constate une standardisation des élèves autour de ce répertoire commun. Cependant, cette méthode d'enseignement n'est pas prête de changer car elle arrange tout le monde. Les enseignants n'ont plus à faire l'effort de trouver la matière de leur enseignement, puisque celle-ci est très vite devenue une évidence. Dans ce cas, on ne peut pas parler de la transmission d'une tradition.

Quand j'évoque les discordes concernant le contenu de ce qui doit être enseigné, j'oublie un axe dans le cursus qui reste étrangement le même dans chacune des structures : c'est celui des cours d'écriture.

CNR de Chambéry : matière du cursus jazz menant au DEM :

- harmonie
- arrangement
- le commentaire, l'analyse, l'histoire du jazz
- le travail de groupe
- cours d'instrument

CNSMDP :

Les cours dispensés sont les suivants :

- atelier
- section rythmique
- groove
- répertoire
- big band
- histoire du jazz
- écriture et improvisation expérimentale
- arrangement,
- informatique musicale
- piano complémentaire
- batterie complémentaire
- improvisation modale et musique de l'Inde.
- cours d'instrument

La mise en place de cursus d'enseignement du jazz a engendré une surévaluation de l'écrit. Il nous suffit d'observer plus haut pour confirmer ces dires.

Les étudiants de jazz intègrent moins facilement le répertoire et les standards que leurs aînés ; ils sont donc moins investis dans une tradition orale et ont recours à l'écrit même quand la pièce qu'ils travaillent ne comporte que 32 mesures et 2 tonalités. Le résultat musical qui découle de ce travail est sensiblement différent et constitue un éloignement par rapport aux savoirs savants.

3)Notions remettant en cause l'étude de la tradition :

Le jazz manipule des notions abstraites comme l'improvisation, l'interprétation, la création, le feeling, le swing, la personnalité, l'identité, le blues... Ces différentes caractéristiques sont l'essence même de cette musique. Je pense qu'il est délicat de manipuler ces notions en dehors d'un cadre historique précis. Isolées de l'identité à laquelle elles se rapportent qui n'est autre que la tradition, ces notions sont victimes d'une certaine intellectualisation. Pour certains, le jazz est la symbolique de ces notions, mais n'est plus une culture en soi. Elles peuvent effectivement constituer des éléments indépendants que l'on peut travailler et développer. Cependant, il me semble important d'éclairer, de tenter d'identifier ces notions délicates.

L'imitation :

J'ai constaté, à travers mon expérience personnelle, que le vocabulaire relevé dans le travail de la musique devient partie intégrante de notre langage une fois que ce dernier est « digéré » et que l'on entend celui-ci de manière « naturelle ». Cette phase de « digestion » peut prendre du temps, mais généralement le travail porte ses fruits. Un jour, en situation d'improvisation, on constate que ces phrases émergent au moment approprié. Dans ce cas, on peut dire que ces éléments de vocabulaire deviennent nôtres. Leur utilisation nous est propre, obligatoirement.

On peut comme l'auteur et musicien, Derek Bailey, mettre en évidence le danger du mimétisme, interprétation idiomatique. L'idéale est de trouver l'équilibre entre le souci d'authenticité et la créativité.

R.Srinivasan dans la musique indienne : « L'ennemi c'est l'imitation, sans l'inspiration, qui transforme l'art en une chose vivante. »

Le travail par l'imitation provoque diverses réactions de la part des pédagogues. La reproduction idiomatique, souvent critiquée, est comprise selon d'autres perspectives par certains.

Concernant cette particularité du langage, Brad Mehldau introduit un concept intéressant.

Concept de gestation :

Brad Mehldau met en évidence l'existence d'une première période chez le jeune musicien de jazz, au cours de laquelle on assiste à une multiplication des entrées.

Il s'agirait d'un stade d'écoute intensive, de transcription de solos, d'exercices, d'apprentissage des standards, de confrontation au travail des autres. Cette période de confrontation à la diversité créative des autres, permettrait à l'élève de développer ses goûts qui vont s'affiner à mesure qu'il avance dans l'existence, jusqu'à définir le style qui lui sera propre.

Ce concept de gestation s'illustre dans cet extrait d'une lettre de Rainer Maria Rilke à un jeune poète :

« Accordez à vos propres jugements le temps de mûrir en silence. À l'image de toute forme de progrès, le mûrissement doit surgir, à son rythme, du plus profond de l'être. Tout est dans la gestation, puis dans l'accouchement. Il s'agit de laisser chaque impression, chaque embryon de sentiment arriver à maturation, de lui-même, dans l'obscurité, l'indicible et l'inconscient, au delà des limites de notre propre compréhension, et d'attendre patiemment, avec humilité, l'instant où jaillit la lumière. Seul ce processus permet de vivre en artiste, la compréhension étant inhérente à l'acte de création. »

Il faut néanmoins soustraire à ce temps d'assimilation son caractère magique. C'est uniquement le temps d'imprégnation qui n'est pas prévisible.

Question de la créativité :

J'ai constaté que l'on oppose fréquemment la notion de créativité à celle de l'étude de la tradition dans l'enseignement du jazz. Il semblerait qu'une création serait admise comme telle si elle exclut les emprunts au passé. Pourtant, il nous suffit d'observer l'histoire du jazz pour constater que chaque création bouleversant l'histoire de cette musique n'était qu'évolution d'un même langage. Par exemple : dans le bebop, on a repoussé les limites de l'harmonie et de la virtuosité. Si on écoute Ornette Coleman à l'arrivée du free jazz, on observe très facilement que la rupture dans l'histoire du jazz est importante. Il part ici de concepts forts : remise en cause de la grille harmonique, du tempo et de l'interaction. Pourtant, on entend bien des phrases jazz.

Observons la définition de créer du Larousse :

«faire exister ce qui n'existait pas, tiré du néant ». « Dieu a créé l'univers ».

L'acte créateur a ici un caractère inouï en ne s'adressant qu'à une minorité d'individus (les créateurs). Dans un cadre musical, nous devons être persuadé que tout individu est doué d'acte créateur.

L'exigence de créativité ; les forces du changement :

La scène jazz actuelle se concentre sur les artistes « créateurs ». On a peut-être la chance de passer dans *jazz magazine* si l'on apporte un produit se distinguant des autres et surtout se distinguant de la tradition. L'interprète virtuose et maîtrisant un vocabulaire identifiable n'intéresse plus personne.

On assiste à une quête de l'artiste créateur (résidences, création...)

Les professeurs qui abordent la notion de création dans leur enseignement du jazz sont généralement les professeurs de théorie musicale. Ils donnent aux élèves le moyen de s'exprimer en leur apportant une solide formation d'écriture. Une forme d'expression bien souvent standardisée, car ces techniques d'écriture sont bien souvent les mêmes pour tous.

La pulsion créative est essentielle pour l'artiste qui doit faire œuvre d'art, mais elle est également présente chez tout être. Elle est indispensable à la formation de la personnalité.

Se conduire de manière créative permet de se construire un esprit critique, d'avoir sa propre vision du monde et donc d'être en mesure de faire face aux questions et problèmes qui se posent à nous.

Il me semble donc indispensable de développer la créativité dans la construction du savoir, pour former des personnes capable de faire évoluer la société et non simplement de la reproduire.

D'après la charte de l'enseignement spécialisée en danse, musique et théâtre :

« l'éducation artistique permet de former le sens esthétique et de développer la sensibilité à travers le plaisir de l'expérimentation et la connaissance d'œuvre de référence. » Un savoir construit par l'apprenant dans une recherche personnelle et spécialisée, lui permet d'exercer sa citoyenneté, c'est-à-dire d'être acteur de sa vie, de se construire une personnalité, de transformer, d'inventer, d'exister ? »

Il est indéniable que cette pulsion créative est indispensable à la formation de la personnalité.

Si l'on part du principe que la pulsion créative est présente chez tout être, on se doit de banaliser ce concept et de l'appliquer de manière générale dans l'enseignement d'un instrument et d'une esthétique.

Dès lors, chaque exercice de technique instrumentale peut être orienté dans ce sens. Ainsi, dans la pratique de la batterie par exemple, on peut proposer ses propres contraintes dans le développement de chaque élément. Évitions les plans de travail établi au préalable, en favorisant l'invention individuelle.

On peut donner l'exemple des livres de relevés de chœurs. L'apprentissage est tout autre si la personne fait elle-même les transcriptions de solos. C'est le fait de relever le vocabulaire qui va permettre de l'identifier, non de le déchiffrer de manière passive.

Je pense par contre, qu'il n'est pas nécessaire de forcer cette construction d'identité créative. Les choses peuvent se faire de manière naturelle. Certains professeurs en font leur cheval de bataille. Les exercices instrumentaux qu'ils imposent aux élèves et l'orientation générale du cours est organisés dans ce sens. Cela peut au contraire engendrer un blocage chez l'élève qui ne saura plus identifier et analyser les informations. Il faut savoir ne pas tout rapporter à soi-même et prendre un certain recul par rapport à l'information recueillie.

Boris Vian :« Le seul moyen en ce domaine (la littérature), comme en celui de la musique, de faire quelque chose de différent et de vraiment personnel, c'est de savoir tout ce qui a été fait par ailleurs »

Il faut comprendre ici qu'il nous est impossible de savoir tout ce qui a été fait. L'objectif d'un apprentissage par la tradition n'est pas d'épuiser cette source d'information. Il réside dans la capacité à s'imprégner de manière fondamentale à certains éléments et d'être capable de les confronter à d'autres dans une optique évolutive.

« Est-il légitime d'inventer, est-il légitime de reproduire ? dans la réponse que l'on donne à cette double question tient la substance d'un même art. »
H.D

Pour André Hodeir, la seule véritable création est celle qui part d'un style original. Il précise : « encore faut-il que ce style ne soit pas piétiné d'avance.

Dans la pratique des musiques traditionnelles par exemple, on ne parle pas de création absolue. Il y a pourtant évolution. On distingue de grands maîtres, de nouveaux courants, de la mixité. »

Je suis personnellement convaincu est possible de créer dans un cadre « jazz ».

On constate, dans la pratique du jazz, qu'il n'existe pas de modèle qu'il faut reproduire à l'identique. Le musicien, qui s'investit d'un langage « traditionnel », visualise la tradition comme une structure d'ensemble, qui tolère et même favorise une forme de créativité.

L'imprégnation :

L'environnement dans lequel on évolue est une source d'inspiration évidente. En musique, on s'imprègne souvent de manière inconsciente des airs qui nous entourent. Avec le jazz, j'ai choisi une musique étrangère à ma culture originelle. Je sais que pour le jouer, je suis obligé de remonter très en amont dans la tradition pour comprendre ses inspirations originelles. Avec ma culture française, je ne peux pas avoir les mêmes bases, les mêmes oreilles qu'un musicien de la Nouvelle-Orléans qui se dirige vers New York pour pratiquer le jazz. C'est aussi pour cela que je ne jouerai jamais comme un musicien issu de cet univers. Il faut être conscient de son individualité.

Par exemple : je n'ai jamais travaillé, ni relevé de rythmique hip hop, pourtant je suis capable de jouer plusieurs patterns représentatifs de ce courant par simple imprégnation.

Jazz et musiques improvisées actuelles, enracinés dans leur époque, subissent profondément l'influence de tout ce qui les entoure. D'autres traditions n'ont cessé de les marquer, même si se manifestent parfois de solides inimités et de dures compétitions.

La musique pop, les musiques de variété, le rock, le folk , la chanson, les musiques de films sont autant de voisins du jazz. La musique classique est aussi une grande inspiratrice.

La notion d'improvisation :

On parle très vite de l'improvisation quand on aborde le jazz. Nombreux sont ceux qui essaient d'identifier les véritables improvisations. Le jazz comme un état d'esprit a apporté sans doute la contribution la plus importante à l'improvisation dans la musique occidentale. C'est sans doute pour cela que l'on retient en général de lui les concepts principaux comme celui de l'improvisation. C'est à ce dernier, par exemple, que va se confronter un musicien de musique classique lorsqu'il souhaitera aborder le jazz.

La quête d'un accouchement de phrases inédites dans le contexte de l'improvisation me semble ridicule. Aucune chose n'est dépourvue d'un passé, de racines. Notre pratique se réfère à une identité, s'inscrit dans un mouvement, et cela même contre notre grè. On joue ce que l'on entend, le vocabulaire que l'on a digéré.

Dans les structures d'enseignement actuelles et dans le monde du jazz en général, on associe le terme jazz à celui de la musique improvisée, comme au CNSMDP par exemple, on découvre un département jazz et musiques improvisées. On peut se demander quelles sont les raisons de cette juxtaposition systématique? Le jazz ne peut-il pas constituer une esthétique indépendante dans l'enseignement?

Les magazines de jazz et les scènes de jazz actuelles font volontairement cet amalgame, peut-être pour renouveler et élargir leur clientèle. Je constate, suite à cela, que le terme jazz perd son identité pour le public.

La partition intérieure : « Depuis les années 70 sont nés des mouvements, qui bien qu'issus du jazz, s'en démarquent nettement. L'improvisation est l'une de leurs caractéristiques. À leur sujet, il est préférable de parler de **musiques improvisées** ; c'est un terme qui permet de ne pas tracer de frontière stylistique tout en mettant l'accent sur l'improvisation. »

Le travail de l'improvisation :

On peut se mettre volontairement en circonstance d'improvisation et développer, travailler des concepts et des pratiques qui permettent d'improviser. Parlons aussi d'une quête identitaire.

Dans ce cas, l'intérêt serait de partir du vocabulaire existant, partie intégrante d'une culture et de le développer par fragment. A titre d'exemple : dans mon travail de la batterie jazz, je cherche non seulement à intégrer un vocabulaire, mais surtout à comprendre le concept qui en fait la particularité. Je pense ainsi que, si intellectualisation il doit y avoir (le fait d'isoler les concepts généraux du contenu), il faut partir du vocabulaire représentatif existant pour en isoler les concepts, et non partir de concepts déconnectés de la réalité pour ensuite s'en créer un langage.

En opposition à cela :

« Tout improvisateur doit puiser l'énergie dans qui il est réellement, et chercher son identité à l'intérieur de soi-même. Red Mitchell : les racines sont là où on les trouve. » D.B

Le langage spécifique du jazz a pour particularité une ambivalence du populaire et du savant.

« À travers le jazz et les musiques improvisées s'est développée une dynamique particulière entre tradition populaire et tradition savante, entre vitalité et complexité. Sans doute n'atteignent-ils pas l'aspect monumental d'une symphonie classique - bien qu'ils puissent être beaucoup plus complexes à certains niveaux. Sans doute ne proposent-ils pas l'inouï et l'exceptionnel d'univers fabriqués par certains compositeurs contemporains - bien qu'ils parviennent parfois à une grande économie de moyens avec une efficacité surprenante. » D.B

Notons certaines définitions du terme improvisation :

*l' Improvisation :Derek Bailey ; l'improvisation sous plusieurs formes, dans plusieurs esthétiques, tentative de définition.

En jazz classique : « En gros, l'improvisation est basée sur une mélodie, des gammes et des arpèges associés à une séquence harmonique d'une longueur déterminée et jouée en temps métronomique »

Dictionnaire Larousse : improviser : « Composer sur le champ des vers, un discours ou un morceau de musique sur un thème donné.

Il est marquant qu'une improvisation s'effectue sur une trame définie. Les codes du langage, dans l'univers de l'improvisation jazz, sont identifiables. On peut constater que l'improvisation est comparable aux notions précédentes ; celle-ci saisit un sens précis lorsqu'elle est contextualisée.

Pour certains, l'improvisation ne s'enseigne pas. Il faut improviser pour apprendre à improviser...

Oralité/écriture :

Il ne s'agit pas ici d'identifier les éléments faisant partie du domaine de l'écriture ou du domaine de l'oralité.

Comment transmettre une musique dite orale, qui manipule des notions abstraites, mais comportant un important bagage écrit autour d'un répertoire de standards ?

« Pour l'Occidental moderne la transmission de la musique s'effectue presque exclusivement sur la base de l'écriture - mais il s'agit là d'un fait de culture et de civilisation de portée très générale -, de sorte que le domaine de ce qu'on est convenu d'appeler la « tradition » prend alors, sous le rapport de la musique, l'aspect d'un amas gigantesque d'œuvres, de traités et de commentaires écrits. L'enseignement oral n'a de ce fait plus guère d'autres fonction que d'apprendre à l'élève à se servir correctement des documents écrits dont il dispose et qui renferment jusqu'en ses moindres détails la matière de l'enseignement. »

Jacques Viret, La tradition orale dans le chant Grégorien

Comme étudié précédemment, l'entrée du jazz dans les institutions a engendré obligatoirement sa diffusion et son étude par le biais de l'écrit. Le passage à l'écrit est devenu une évidence dans le cadre de son enseignement.

Les cours d'harmonie et d'arrangement, devenus obligatoires dans toutes les grandes institutions passent nécessairement par l'écrit. De même, il est utilisé pour l'analyse de son langage.

De plus, la mode des méthodes s'est développée à outrance. On dispose de méthodes instrumentales progressives pour tous les niveaux, des livres de relevé de chorus, de recueil de standards (real book), d'accompagnement sonore avec partitions (abersold)...

On n'en oublierait presque que le jazz est un art vivant, comme toute autre musique.

Il est nécessaire pour s'en faire une culture personnelle, de se confronter à la réalité, d'échanger et de le pratiquer à plusieurs. Le don oratoire, les qualités charismatiques d'un musicien, l'énergie qu'il renvoie sont autant de paramètres à prendre en compte dans la perception globale qu'aura un auditeur lors d'un concert.

Or, l'écriture a modifié la musique elle-même, dans la complexité de la composition de plus en plus poussée (ex : le CNSM se concentre principalement sur le travail de composition et d'écriture). L'image même de cette musique a changé aux yeux du public.

Le jazz est qualifié de musique orale à caractère populaire (d'où son problème de transmission). La transmission du répertoire, des chansons s'effectuait à l'origine de manière orale. Certaines interprétations de chanson prennent ainsi le pas sur la version originale. On peut considérer les enregistrements comme appartenant au domaine de l'écrit.

Le support CD :

Le support audio a une importance énorme dans la conservation de la tradition. Excepté sous ses formes originelles, le jazz a pour particularité une histoire enregistrée (premier enregistrement de jazz l'ODJB en 1917 , possible sources antérieures 1904), mais les premiers véritables enregistrements de jazz comprenant les premières improvisations syncopées : Hot five de Louis Armstrong 1925 . Les musiciens de la génération de Louis Armstrong n'ont pas connu le disque comme outils d'apprentissage. À leur époque, seule la transmission orale (de bouche à oreille) existait pour se familiariser avec cette musique. L'expansion du jazz s'est accélérée quand la diffusion industrielle des disques a permis à des musiciens d'entendre et d'imiter ce qui se faisait ailleurs.

D'un aspect figé, le support cd permet pourtant l'immortalisation des plus belles improvisations et la conservation d'une culture entière.

À mon sens, l'utilisation de cet outil est indispensable dans un cadre pédagogique. Elle doit compléter un support écrit, si ce dernier est utilisé.

4)Vers une nouvelle approche de la tradition :

Dans cet écrit, j'essaie de montrer que l'utilisation de la tradition dans l'enseignement du jazz est primordiale. Toutes les critiques de son utilisation abusive ou exclusive devront être rapportées à sa structure enseignante elle-même et à son utilisation dans le cursus.

Il faut se rendre à l'évidence ; les témoignages, sous différentes formes, de la tradition du jazz, représentent un contenu inépuisable permettant de varier les entrées lors de son enseignement. L'apprentissage est facilité lorsque les éléments caractéristiques d'une musique sont abordés dans un contexte précis.

On pourrait envisager une synthèse entre les cours d'écriture, d'instrument et d'histoire du jazz autour d'un même projet et d'une même recherche. Par exemple, un travail approfondi autour d'une période précise de l'histoire du jazz ou d'une formation caractéristique.

Ce type d'apprentissage m'interpelle pour l'avoir déjà pratiqué autour de plusieurs répertoires. J'ai constaté de réels progrès me concernant lors de cette forte imprégnation d'éléments. J'ai ainsi construit ces éléments moi-même, auxquels j'ai donné un sens. Ce vocabulaire nouvellement maîtrisé n'était pas synonyme d'emprisonnement par l'utilisation idiomatique de ce dernier mais au contraire, était vecteur de liberté, de nouvelles perspectives dans mon jeu et ma manière d'aborder la musique. Ce mécanisme de reconstruction est source d'innovations involontaires.

Cela reviendrait donc à supprimer ces cours multidisciplinaires pour n'en former plus qu'un seul. Celui-ci serait idéalement centré sur le projet de l'élève, les demandes de dernier. Ce ne serait plus la tradition qui vient à l'élève, mais l'élève qui vient à la tradition. Il n'a plus qu'à piocher dans ce réservoir d'information, aidé par le professeur.

Nous savons qu'il n'y a pas de manière neutre d'enseigner la musique. Dès lors qu'il fait le choix d'un travail à aborder en cours, le professeur oriente forcément l'élève vers des systématismes inconscients. Sa vision des choses et cette approche de la musique deviendra celle de l'élève.

Pour éviter ce modèle unique que devient le professeur, il faut multiplier les entrées. Par exemple : étudier des éléments du vocabulaire de son instrument dans plusieurs périodes de l'histoire du jazz. Pour jouer des *voicing* jazz au piano, il n'y a pas cette manière de faire, « mais une à cette époque, parce que... et une autre à cette période, car... » L'élève peut ainsi comparer différents éléments d'une même musique et prendre ses distances par rapport à tout cela. C'est à partir de ce moment-là qu'il peut créer et se construire sa propre idée musicale.

Le danger est de sacraliser la « tradition ». Il ne faut pas l'élever au rang de donnée idéale et suprême. L'élève doit être conscient qu'il s'agit d'un contenu malléable, qui ne contient pas forcément la vérité. L'ancienneté d'une coutume ne semble pas suffire à elle seule à la légitimer.

Conclusion

On constate que l'on peut définir assez précisément quels savoirs doit maîtriser un musicien de jazz. Cependant, les jeunes musiciens risquent, avec le développement d'une culture de l'écrit, de n'être que les interprètes d'une musique du passé, en étant moins investis dans une culture orale, une culture du terrain que leurs prédécesseurs. La mise en avant d'un système basé sur la diversité des matières tente de donner une réponse à ce problème. Cependant, cette méthode fait largement appel aux pré-requis des élèves et favorise nettement ceux qui ont déjà commencé leur démarches d'apprentissage en dehors de l'école, notamment en ayant écouté beaucoup de jazz. Ce qui manque aujourd'hui, c'est une réflexion sur les modes d'apprentissage des connaissances, indissociable d'une réflexion sur la construction des savoirs.

La notion d'influence et de filiation est souvent très forte dans le jazz. L'enregistrement joue un rôle de trace de référence à la fois stylistique, historique et esthétique pour le musicien. Grâce à cela, il ne part pas de rien. Les relevés, transcriptions, analyses d'écoutes sont autant d'entrées possibles pour l'enseignement d'une musique qui garde une part historique très forte.

Quand la musique de jazz n'est plus investie de la culture qui la constitue, elle peut devenir inintéressante et n'exprimer que la somme des individualités du groupe qui la produit. Dans ce cas, on ne peut pas parler de la transmission d'une tradition.

« Si la musique se perpétue selon des voies et des modes traditionnels, ce sont les hommes qui décident du sens qu'ils leur donnent. » Jean During

Bibliographie

- L'Improvisation : sa nature et sa pratique dans la musique : Derek Bailey :
ed Outre Mesure

-« Une manière personnelle d'appréhender les échanges avec l'environnement » *Psychologie de la musique sous la direction de A.Zenatti.
J.P.Mialaret

-Homme et problème du jazz : André Hodeir

-JazzMan n°148 : interview de Brad Meldhau sur la créativité

-La tradition Orale dans le chant grégorien ; De bouche à oreille : Cahiers
de musiques traditionnelles.

-Le jazz et les musiques improvisées s'enseignent-ils ? : Jacques Siron

-La partition intérieure : Jacques Siron : ed Outre Mesure

Quelle place donner à la tradition dans l'enseignement du jazz ?

Résumé : Comment transmettre une musique dite orale, qui manipule des notions abstraites, mais comportant un important bagage écrit autour d'un répertoire de standards ?

L'enseignement actuel du jazz diffère selon le sens et l'identité que l'on attribue au mot jazz. Il est clair que l'on ne peut pas décider de manière arbitraire des événements que l'on inclut dans la case « jazz ». Cependant, on retrouve la même ambiguïté à propos du terme tradition. Utilisons-nous à sa juste valeur cette ressource dans notre enseignement ? Savons-nous lui donner un sens ?

Mots clés : Tradition, jazz, enseignement, vocabulaire, langage...