

Tom JUVIGNY

**LE CONCEPT DE MODERNITÉ DANS
L'ENSEIGNEMENT DU JAZZ**



ESM Bourgogne Franche-Comté 2019-2020

Tom JUVIGNY

**LE CONCEPT DE MODERNITÉ DANS
L'ENSEIGNEMENT DU JAZZ**

Directeur de mémoire : Jean Tabouret

ESM Bourgogne Franche-Comté 2019-2020

Je souhaiterais remercier Jean TABOURET pour ses conseils et son aide apportée pour l'élaboration de ce mémoire.

Ainsi qu'Olivier LOUVEL, Clément JUVIGNY, Olivier TRUCHOT et Claude JUVIGNY pour avoir partagé avec moi leur expérience et pour leur bienveillance.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	7
I. ENTRETIENS.....	8
1. Les personnes interrogées.....	8
2. Éléments de réflexion.....	9
3. Entretiens.....	10
II. DÉFINITION DE LA MODERNITÉ ET SON ABORD DANS L'ENSEIGNEMENT.....	16
1. Le concept de modernité dans le jazz.....	16
2. Place dans l'enseignement.....	20
3. Problématiques et réflexions.....	23
III. EXPÉRIMENTATIONS.....	27
1. Mise en place.....	27
2. Déroulement des séances.....	28
CONCLUSION.....	32
BIBLIOGRAPHIE.....	33
SITOGRAFIE/DISCOGRAPHIE.....	34
ANNEXES.....	35

INTRODUCTION

Le jazz est une musique riche qui possède une longue histoire. C'est un style qui a beaucoup évolué depuis sa création il y a maintenant plus d'un siècle. De nombreuses questions se posent alors lorsqu'on souhaite l'enseigner. Miles Davis disait cela à propos de Wynton Marsalis :

« Wynton ... pas à dire, c'est un bon. [...] Mais tu vois, j'ai pas envie d'entrer dans une querelle de bas étage. [...] Il joue très bien, mais alors ses manières, son look, c'est nul ! Il faudrait aussi qu'il soit un peu plus respectueux ! Et puis, qu'est-ce qu'il s'emmerde avec le passé ? Un musicien de sa trempe devrait se rendre compte que tout ça, c'est fini. Le passé est mort. [...] Personne n'a le droit de me dire comment c'était, avant, parce que moi j'y étais, bordel ! Pas eux ! »¹

À travers ces mots Miles Davis semble indiquer que pour lui le jazz est en constante évolution et qu'il ne doit pas être ressasser et répéter pour ce qu'il était avant. Mais qu'en est-il réellement lorsqu'il s'agit d'enseigner cette musique ?

Il est tout d'abord important de caractériser et d'expliquer ce concept de « modernité ». J'ai décidé d'utiliser ce terme générique par simplification, il est donc fondamental de le définir correctement avant de développer une réflexion sur le sujet. Je m'attacherai aussi à répondre à plusieurs questions : peut-on enseigner le jazz moderne à un élève sans passer par la tradition ? Quels seraient les différents intérêts pédagogiques d'une telle méthode ? Ce sont des questions délicates que je me pose depuis longtemps et qui peuvent obtenir des réponses radicalement différentes de la part des nombreux professeurs et musiciens que j'ai rencontrés. Ces différentes problématiques essaieront de trouver des réponses à travers des entretiens que j'ai effectués avec des professeurs qui enseignent dans divers établissements ainsi que grâce à deux expérimentations avec des élèves de différents niveaux au Conservatoire à Rayonnement Régional du Grand Chalon.

1 KENT Nick, *L'envers du Rock*, Austral, Paris, 1996

I. ENTRETIENS

1. Les personnes interrogées

Les professeurs interrogés ont été déterminés selon plusieurs critères afin d'avoir des réponses variées : l'expérience, la localisation et pour finir la structure dans laquelle les cours sont donnés.

Olivier Louvel : Riche d'une incroyable carrière musicale en tant que guitariste mais également compositeur il a travaillé avec l'Orchestre National de Barbès, Stéphane Huchard, Nicolas Folmer, Antonio Sanchez, Mike Manieri, Louis Winsberg, Rick Margitza, Eric Seva et bien d'autres. Il est également intervenant au Centre des Musiques Didier Lockwood depuis 2001 et occupe un poste de professeur à l'École Supérieure de Musique Bourgogne Franche-Comté depuis 2013.

Clément Juvigny : Diplômé de l'École Supérieure de Musique Bourgogne Franche-Comté (où il obtient son D.E. en 2014) il enseigne en parallèle, de 2013 à 2015, au Conservatoire à Rayonnement Régional de Dijon. Il poursuit ses études au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris avant de s'installer à Toulouse, ville dans laquelle il obtient un poste au Conservatoire à Rayonnement Régional depuis 2017. Il est également l'auteur du mémoire intitulé *Comment construire un équilibre en tradition et jazz moderne dans l'enseignement* au PESM Bourgogne 2014.

Je souhaite également remercier Olivier Truchot (enseignant au CRR du Grand Chalon) ainsi que Claude Juvigny (enseignant au CRD d'Auxerre) pour leur aide apportée et la suggestion de nombreux éléments qui ont permis de nourrir ma réflexion.

2. Éléments de réflexion

La première question permet de mettre en place le contexte dans lequel l'enseignant donne ses cours et porte sur l'âge moyen des élèves. Il est aussi important de savoir si ces derniers avaient des attentes spécifiques lorsqu'il débutait les cours. Je voulais également déterminer si certains étudiants avaient une idée précise de ce qu'ils voulaient travailler avec l'enseignant afin de voir si oui ou non il existait des demandes récurrentes de la part des élèves sur la direction à suivre dans leur apprentissage. C'est une question fondamentale car comme l'explique Rémi Gaudillat dans son mémoire intitulé « Enseigner le jazz » la « *responsabilité du professeur est [...] grande pour permettre à l'élève de se forger sa propre personnalité musicale [...]* »². Ainsi pour parler de modernité dans le jazz il faut déjà voir et préciser dans quel contexte on peut amener l'élève à s'intéresser à tel ou tel artiste que l'on considère comme moderne. Enfin j'ai souhaité demander aux professeurs s'ils avaient observé une évolution chez les élèves depuis qu'ils enseignent.

La deuxième question porte d'avantage sur le profil de ces derniers et si les enseignants sont amenés à aborder d'avantage la technique instrumentale, la culture musicale ou l'improvisation dans leur approche pédagogique.

Quels sont les fondamentaux du jazz moderne ? C'est une question délicate qui permettait d'ouvrir la réflexion sur plusieurs éléments. D'une part cela a amené à réfléchir au questionnement suivant : qu'est-ce que le jazz moderne ? Que signifie réellement le mot « moderne » et la « modernité » ? Cela a-t-il du sens d'utiliser ce terme ? Cette partie sera développée dans la suite de ma réflexion où je tenterai d'expliquer le sens du mot d'après plusieurs sources et point de vue de la part de nombreux artistes et enseignants. Enfin il m'a paru essentiel de parler de tradition dans l'enseignement du jazz. En effet on ne peut pas parler et débattre de la modernité dans une musique sans en évoquer sa tradition et ses origines. J'ai souhaité savoir si cette dernière était un préalable, une condition obligatoire à acquérir avant de parler de jazz « moderne » ou si les deux pouvaient se mener de front dans le projet pédagogique d'un enseignant.

2 GAUDILLAT Rémi, *Enseigner le jazz (Réflexion sur les enjeux, le contenu de l'enseignement et le rôle de l'enseignant)*, Céfédem Rhones-Alpes, 2006

3. Entretiens

QUESTIONS/RÉPONSES :

**Quelles sont les tranches d'âges des élèves dans votre classe ? Diriez-vous que les unes et/ou les autres ont des attentes spécifiques ?*

Olivier Louvel : J'ai des élèves qui ont entre 20 et 25 ans avec parfois des étudiants de 18-19 ans. De très jeunes musiciens en somme ! [...] Ils ont sans doute des attentes car en vérité chaque musicien a envie de progresser et évoluer dans la musique. Il y a des gens qui ont des lacunes que ce soit rythmique, harmonique, enfin peu importe, et donc en fonction de leurs propres lacunes ils ont certainement des attentes spécifiques. [...] Ce n'est pas quelque chose que je sais au départ car les élèves ne disent pas cela tout de suite. C'est à moi aussi d'évaluer les élèves et de discerner les points sur lesquels ils ont le plus de travail à effectuer [...].

Clément Juvigny : Mes élèves ont entre 15 ans et 27 ans, pour le plus âgé. Certains rentrent dans la classe et ont envie d'être professionnel mais j'ai plein d'autres élèves qui viennent pour de la pratique amateur. Ils arrivent souvent avec une grande envie de jouer mais n'ont pas d'idées précises sur ce qu'ils veulent faire, c'est ce qui est à la fois surprenant et intéressant.

**Le profil des élèves peut-il vous amener à privilégier la technique instrumentale, la culture musicale ou l'improvisation dans votre approche pédagogique ?*

O.L. : Évidemment puisque chaque élève a un parcours différent. [...] Chacun a son « background » donc j'essaie de les aider à aller dans la direction qu'ils souhaitent. [...] En leur proposant d'autres pistes lorsque j'estime, non pas qu'ils prennent le mauvais chemin, mais qu'ils s'enferment dans quelque chose. [...] J'essaie de faire en sorte de développer la capacité d'adaptation des élèves et de mon côté je m'adapte aussi aux élèves !

C.J. : En cours d'instrument, oui. La classe est particulière car les élèves sont tous acceptés sur concours d'entrée, donc les profils sont sélectionnés dès le début. Forcément cela va faire partie de la pédagogie d'avoir un angle d'attaque différent. On ne transporte pas des brouettes de connaissances que l'on va distiller aux élèves. C'est plus logique pour moi d'utiliser le point fort de quelqu'un et de l'amener à avoir les mêmes références. Je peux prendre comme exemple un élève qui arrive dans la classe avec une bonne culture. Cela va être plus facile de débiter le travail technique ainsi que de lui faire découvrir cela à partir d'un contrebassiste qu'il connaît certainement et qu'il a déjà dans l'oreille. [...] Après, pour les ateliers, c'est plus compliqué parce que ce n'est pas une individualité, c'est un tout. Cela dépend du cycle et il faut évidemment apprendre à bien connaître les élèves.

**Quels sont, selon vous, les fondamentaux du jazz moderne qui permettront d'y sensibiliser les élèves ? À quels moments aborderiez-vous ces notions ? L'étude de la tradition est-elle un préalable ou les deux peuvent-ils se mener de front ?*

O.L. : [...] Si tu veux apprendre ce qu'est le jazz moderne aux élèves tu dois avant tout leur parler du jazz tout court avant de leur parler de modernité. Qu'est-ce que le jazz, d'où cela vient ? C'est une évolution longue et fastidieuse, tout ce qui s'est passé. Donc cela veut dire qu'il faut déjà leur expliquer d'où provient cette musique, c'est un élément sociologique, c'est profond, c'est une musique riche. Toute les musiques viennent de mouvements sociaux et importants. Il faut aussi leur montrer l'évolution du jazz au XXème siècle avant d'arriver au jazz moderne. Après si on parle de jazz moderne on peut citer le Modern Jazz Quartet ! Ça veut dire que, déjà à l'époque dans les années 1960, il y avait cette notion de modernité dans le jazz. Déjà au départ c'est une musique en constante évolution. À partir du moment où les prémices du jazz sont apparues on peut dire que deux ans après il y avait déjà une certaine modernité dans la musique. Car on faisait évoluer rythmiquement, harmoniquement etc. On pourrait donc caractériser tous les styles de jazz de moderne par rapport au précédent. C'est difficile de parler de jazz moderne. De toute façon pour apprendre aux élèves une musique il faut leur apprendre d'où elle vient et quelle a été son cheminement depuis le début.

Il faut écouter les premiers pas du jazz et en même temps le jazz actuel ou moderne. En ce qui concerne le jeu proprement dit, avant de commencer à faire des altérations dans tous les sens, avant

de jouer *Maiden Voyage* il faut voir d'où ça vient. Pourquoi Hancock a utilisé des Sus4, des Sus2 ? Je pense que c'est important d'avoir les bases pour après comprendre ce qu'on peut faire avec ces bases là. Commencer directement par jouer des morceaux hypers modernes, sans avoir une notion de ce qui s'est passé avant, c'est difficile. Après le fait de se dire que l'on travaille les deux en même temps, pourquoi pas. [...] À partir du moment où tu veux jouer un style de musique il faut l'écouter ! Au moment où tu commences à écouter il y a forcément un retour en arrière parce que tu vas entendre quelque chose et on va te dire, ou tu vas le découvrir toi même, que la musique a été influencée par autre chose de plus ancien. Donc tu écoutes ce musicien, qui lui même a été influencé par un autre. Puis tu vas refaire le cheminement par lequel on en est arrivé là. La notion importante c'est écouter avant de jouer !

C.J. : Pour moi les fondamentaux du jazz moderne c'est tout ce qui s'est fait avant : c'est le langage général. Le jazz c'est surtout des éléments de langage, ce n'est pas une période donnée et définie dans le temps selon des courants que l'on a par exemple appelé le be-bop ou le hard-bop pour n'en citer que quelques uns. C'est simplement des trouvailles de langage ou des choses qui sont tombées dans le commun comme si c'était de l'argot par rapport à une langue, comme des nouveaux mots, de nouvelles conjugaisons. Par conséquent les fondamentaux du jazz moderne c'est compliqué à définir...

(En somme sensibiliser les élèves au jazz moderne ce serait avant tout les sensibiliser à la culture du jazz?)

Complètement, il faut en partie leur donner envie, et ça paraît simple mais c'est compliqué ! Il faut leur faire prendre conscience du parallèle avec la langue ! J'avais essayé un exercice avec des élèves. Je leur avais donné des mots et leur avais demandé de faire une phrase avec. Cependant il n'y avait aucun mot simple, pas de sujets etc. Ils m'ont dit que ça ne voulait rien dire ! Je leur ai dit que pour moi le langage c'est cela, si tu ne possèdes pas les bons mots et les bonnes bases ce que tu vas dire n'aura aucun sens. Et c'est pareil en musique. Effectivement, un moyen de sensibiliser les élèves c'est la culture. Je ne vais pas forcément leur dire d'aller écouter telle ou telle chose. Mais je vais essayer de rentrer dans le fond et dans le vif du sujet pour essayer qu'ils en tirent quelque chose. Je ne vais pas arrêter tant que je n'entends pas un jour un élément de langage nouveau chez l'élève. Effectivement ce n'est pas facile car lorsqu'on a une classe il faut être attentif à tous les élèves. Et comme je l'ai dit auparavant ils sont tous différents sur ce qu'ils possèdent déjà et ce qu'ils aiment.

Pour moi la tradition et l'étude de ce qui se fait actuellement ne va pas l'un sans l'autre... ça devrait être une évidence. Même pour la technique instrumentale. Ce qui se faisait à l'époque a posé les bases des schémas rythmiques et harmoniques pour les solos par exemple. C'est pour pareil pour les *walking bass* si on prend Paul Chambers et Matt Brewer, on se rend compte, si on relève bien, qu'évidemment les *walk* sont un peu différents mais on entend chez ce dernier du Chambers ! Il est très souvent intéressant de demander aux élèves de montrer dans le relevé ce qui apparaît comme les choses les plus évidentes, c'est à dire le langage de base. Finalement ce avec quoi on joue le plus régulièrement ! On ne joue pas tout le temps avec des trouvailles, encore une fois c'est exactement comme lorsque l'on parle.

[...] En conclusion je dirais qu'il faut amener l'élève à s'intéresser à autre chose et à découvrir des composants lui-même. Je pense que c'est ça l'intérêt de faire travailler en parallèle les éléments de tradition et ce qui se fait actuellement. Je le répète mais c'est le même langage qui a évolué ! Il faut remonter la chaîne musicale des influences.

BILAN :

Ainsi d'après les réponses on peut retenir trois éléments fondamentaux qui permettraient de répondre à ma problématique.

Tout d'abord on note que pour les professeurs c'est une musique qui a pour nature même d'évoluer. Tous les styles sont liés par un langage commun qui permet de dire que l'on fait du jazz. En effet il existe maintenant tellement de genres différents au sein de la grande famille du jazz qu'il est important voire fondamental de déterminer en quoi telle ou telle musique serait du jazz. La réponse qui est apportée ici est le fait que l'on fait du jazz car on possède un langage commun, une culture commune.

« Les gens me demandent souvent comment c'était les bons vieux jours. Mes bons vieux jours sont ici et maintenant. »³

3 CARTER Benny, *Down Beat*, déc.1989

C'est donc aussi une composante importante du musicien de jazz que de chercher à évoluer et de développer la musique, en essayant constamment de faire évoluer son jeu et ses idées.

*« J'adorais ce groupe. On pouvait garder un thème pendant un an : si vous l'aviez entendu au début, vous ne le reconnaissiez pas en fin d'année. [...] Chaque soir, Herbie, Tony et Ron rentraient dans leur chambre et discutaient jusqu'au petit matin de ce qu'ils avaient fait. Chaque soir ils revenaient et jouaient différemment ».*⁴

Bien sûr comme il a été dit le jazz est une musique qui possède une histoire riche et complexe. Ainsi il est fondamental de développer chez les élèves une culture importante. Que ce soit en cours individuels d'instrument mais aussi évidemment en cours collectifs. La notion d'écoute est une constante notable lorsqu'il s'agit de jouer une musique. Cela est encore plus valable pour le jazz qui est un style de tradition orale. Bien que les enregistrements soient venus bouleverser le système de fixation de la musique elle en reste néanmoins chargée de transmission orale qui rend son écoute attentive obligatoire.

*« Et Miles Davis ne parle que de New-York ! Un musicien qui souhaitait apprendre le jazz, se perfectionner, rencontrer des musiciens, avait l'embarras du choix, et dans des styles très différents : Art Tatum, Coleman Hawkins, Dizzy Gillespie et Charlie Parker... Effectivement, ils n'avaient pas besoin d'école (il n'y en avait d'ailleurs pas qui enseignaient le jazz) puisque tout se jouait tous les soirs. »*⁵

Rémi Gaudillat souligne ici, en citant Miles Davis, le fait que de nombreux jazzmen à New-York à la fin des années 1940 étaient plongés au cœur même de la musique et pouvait chaque soir profiter des idées et des évolutions qui étaient apportés par chaque musicien qui se produisaient dans les clubs. Évidemment il est maintenant plus compliqué, pour diverses raisons et notamment économiques, d'accéder aux représentations de grands noms du jazz et particulièrement en France. Bien que la région Bourgogne Franche-Comté soit dotée d'un grand nombre de clubs de jazz très actifs qui permettent aux élèves d'assister à des concerts de qualité. Cependant cette baisse notable de concerts live est palliée par la facilité d'accès aux enregistrements en tout genre et aux sources

4 JACKSON Jean-Pierre, *Miles Davis*, Ed. Acte Sud, 2007

5 GAUDILLAT Rémi, *Enseigner le jazz*, op. Cit.

vidéos qui permettent d'écouter et de voir des concerts bien plus aisément. Il est donc important d'amener les élèves à écouter et à analyser ce qu'ils entendent. Il est primordial en tant qu'enseignant de développer l'autonomie des élèves ainsi que leur curiosité leur permettant ainsi de cultiver leur personnalité.

Si le jazz est un langage alors la modernité et la tradition ne doivent pas être dissociées mais doivent être abordées en même temps. Pédagogiquement il serait alors intéressant de ne pas suivre obligatoirement la chronologie des événements. En effet l'étude d'un musicien actuel permettraient de remonter la longue chaîne du jazz et serait par conséquent très bénéfique dans l'apprentissage d'un élève. Il faudrait évidemment effectuer tout un travail qui servirait à déterminer les influences dudit musicien à travers l'analyse de son jeu. Clément Juvigny prend ici l'exemple de Matt Brewer chez qui on retrouve aisément des traces du jeu de Paul Chambers.

Ainsi aborder l'apprentissage du jazz à partir d'artistes modernes contemporains est un outil pédagogique indéniable qui s'offre au professeur. Cependant il est obligatoire de définir le concept de modernité dans le jazz. Car comme l'a souligné Olivier Louvel, le jazz étant en constante évolution, on peut être amené à penser que chaque période et chaque avancée du jazz est moderne par rapport à la précédente. Qu'en est-il réellement ?

II. DÉFINITION DE LA MODERNITÉ ET SON ABORD DANS L'ENSEIGNEMENT

1. Le concept de modernité dans le jazz

« Au sein de l'histoire du jazz, on a souvent associé la modernité—comprise là comme «époque» ou «période»—avec le bebop. Cependant, il existe d'autres approches : Laurent Cugny, par exemple, a déplacé l'entrée du jazz dans la modernité à l'année 1959, pour Bataille ou Ellison, le jazz est moderne dès les années 1920, et le free jazz a parfois été appelé «jazz moderne», comme bien d'autres styles, si tant est qu'ils soient à la fois d'actualité et un tant soit peu progressistes. »⁶

On voit bien ici que la question de « modernité » dans le jazz est récurrente et qu'elle trouve des réponses diverses suivant les auteurs. L'étymologie du terme « moderne » permettrait d'y voir plus clair. Ce mot provient du latin « modernus » lui-même dérivé de l'adverbe de temps « modo » qui signifie immédiatement, tout de suite, à l'instant etc. Le sens du mot paraît ainsi parfaitement clair. La modernité serait ce qui se fait de plus récent. Alors pourquoi Laurent Cugny par exemple placerait le début du jazz moderne à l'année 1959 ? Car ce mot a obtenu au fil du temps divers sens dont certains plus larges tels que présent dans certaines définitions données par le Larousse : « Qui appartient au temps présent ou à une époque relativement récente » ; « Qui est fait selon les techniques, les règles et le goût contemporains, par opposition à ancien ».

« ... la tradition de cette musique, l'essence de cette musique, est de se changer elle-même. »⁷

6 HOREAU Thomas, HUBERT Édouard, TCHAMITCHIAN Raphaëlle, « Appel à contributions EPISTROPHY », *la revue du jazz n°1*, Jazz et Modernité, <https://www.epistrophy.fr/IMG/pdf/ac-epistrophy-jazzetmodernite.pdf>

7 ABRAM Muhad Richard, pianiste/comp, Marc Fisher, ddjackson.com

La pianiste Muhad Richard Abram présente ici le jazz comme une musique qui évolue sans cesse, par nature. Il est vrai qu'en une siècle on a observé une évolution incroyable de ce style qui du New-Orleans, en passant par le swing, le be-bop, le hard-bop, le free-jazz jusqu'au fusion et jazz-rock. Et même jusqu'à ce qui se fait de plus récent aujourd'hui, à l'image du jazz New-Yorkais, du jazz d'Europe du Nord soutenu par le label ECM, et évidemment bien d'autres que je ne peux citer ici.

« Le jazz aura été la musique du XXème siècle avec lequel il naquit et qu'il traversa selon une foudroyante évolution, comparable à celle que suivit la musique classique en un demi-millénaire. »⁸

Le jazz est une musique qui trouve ses origines dans les mouvements sociaux et a évolué avec ceux-ci permettant son évolution rapide malgré le fait que cela se soit ralenti depuis les années 1980.

La définition de ce qui est moderne, que je choisis de défendre ici, est la suivante : « Se dit de l'art dans ses formes qui se veulent les plus novatrices à chaque époque, et notamment au XX^e s. »⁹. Ainsi le jazz serait, par essence même, moderne à chaque période de son existence.

« Cent ans de Louis Armstrong, très bien, quand j'entends Armstrong, c'est toujours moderne. Quand j'entends Miles, « Bitches Brew », c'est toujours moderne. Quand j'entends les Head Hunters (Herbie Hancock), c'est toujours moderne. Je ne sais pas si moi j'y arriverai, en tout cas l'aventure vaut l'effort. »¹⁰

Si le concept de jazz moderne apparaît alors comme une forme de non-sens au vu de ce qui a été démontré pourquoi utilisons-nous ce terme. Pour ma part, je définirai clairement deux catégories de musiciens. D'une part nous pouvons parler de musiciens contemporains et d'autres part de musiciens modernes. Qu'est-ce qu'ils les différencient concrètement ?

8 BERGEROT Franck, *Le Jazz dans tous ses états*, Ed. Larousse, 2001, p.8

9 LAROUSSE, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/moderne/51945>

10 DE WILDE Laurent, Frédéric Goaty, *JMag 508*, octobre 2000

Lorsque je parle ici de musiciens contemporains j'évoque tous les artistes qui vivent à notre époque, c'est à dire la fin des années 2010. Cependant de nombreux jazzmen ont décidé de jouer un style de jazz très codifié, qui trouve ses origines il y a des décennies. En effet certains musiciens font perdurer la tradition en recréant fidèlement une forme passée du jazz. Nous pouvons citer en tant qu'exemple parmi tant d'autres le « Jazz at Lincoln Center Orchestra ». C'est un orchestre de jazz professionnel fondé en 1988 et qui est actuellement en résidence au Lincoln Center de New-York depuis 1991. Dirigé par le célèbre trompettiste Wynton Marsalis cet ensemble s'évertue à faire vivre et perdurer la tradition à travers un répertoire dit « classique ». On peut citer comme projet *The Life and music of Dave Brubeck* mais encore le *Tribute to Benny Goodman (The King of Swing)*. La qualité exceptionnelle de la musique et la ferveur avec laquelle Marsalis et ses musiciens font perdurer l'héritage est incroyable.

« Oui. Je n'ai pas peur de dire que le jazz a des frontières. Ces musiciens sont capables de jouer du jazz comme d'autres styles. Ils ont choisi d'explorer des univers différents. »¹¹

Il parle ici de Nicholas Payton et de Roy Hargrove, deux trompettistes reconnus sur la scène jazz. Lorsque il est demandé à Marsalis si oui ou non il considère la musique de ces derniers comme du jazz il répond : « Je ne considère pas leur musique comme du jazz. Le cœur du jazz est le rythme swing. ». Il présente ici sa propre définition de ce qu'est le jazz. Ceci explique d'avantage le sens des propos de Miles Davis que j'ai cité en introduction de ce mémoire. Nous aurons l'occasion de revenir ultérieurement sur la définition du jazz et ce que ça implique comme problème.

Au sein de ces artistes dits contemporains apparaissent des musiciens que j'appellerai « moderne ». Certains même, à l'image de Marsalis, peuvent se placer dans les deux catégories. Si l'on écoute ses albums *Standard Time*, on se rend compte que le trompettiste a possédé, et possède sûrement encore, cette notion évolutive du jazz. Ce qui ne l'empêche pas de se consacrer actuellement exclusivement à la conservation de la tradition.

D'après la définition de la modernité dans le jazz que j'ai proposée auparavant on peut aisément supposer que ces artistes contribuent à l'évolution de la musique. Je citerai ici un musicien que j'apprécie particulièrement et qui, à mon sens, joue actuellement un grand rôle dans l'évolution du jazz et dans la place de la guitare électrique dans celui-ci : Gilad Hekselman.

11 GENONE Paola, «Wynton Marsalis: "Je me battraï chaque jour pour le jazz " », *L'Express*, Paris, 2004

« *You have rules but you don't have limits* »¹²

« *Actually until this day I tried to expend those limits of where the music can go, more and more. I hope I'll never stop. It's a very interesting journey* ».¹³

Pour le guitariste il n'existe pas de limites définies à ce que propose ou pourrait proposer le jazz. Étant grandement semblable à une langue vivante qui se développe au fur et à mesure de son utilisation ce style possède indéniablement des règles, ou plutôt des bases communes qui relient chaque musicien de jazz jouant pourtant des styles différents. En revanche il est possible de développer à l'infini en empruntant des chemins variés : harmoniques, rythmiques, timbrales... et bien d'autres.

Ainsi l'ensemble des éléments énumérés jusqu'à présent représentent à mon sens ce que je nomme la « modernité » dans le jazz : tradition d'évolution, chaque période est moderne par rapport à celle qui la précède ; ne pas confondre contemporain et moderne ; le jazz est une langue vivante, en perpétuelle mouvement et évolution. Il est maintenant essentiel de s'intéresser à la manière d'utiliser la modernité et ce que cela représente dans cette musique au sein de l'enseignement. Comment aborder cela avec un élève ? Pourquoi ? Dans quel but ?

12 HEKSELMAN Gilad, *Live at EBS Space*, <https://www.youtube.com/watch?v=BmtgSuobgoY&t=755s>, 2016 : « Il y a des règles, mais aucunes limites ».

13 Ibid. : « J'ai essayé, jusqu'à aujourd'hui de repousser les limites de la musique, encore et encore. J'espère que je continuerai toujours. C'est un voyage très intéressant »

2. Place dans l'enseignement

Comme il a été maintenant maintes fois démontré le jazz est une musique vivante et qui possède un nombre de styles incroyablement variés. Dans ce cas on est en droit de se demander, en tant qu'enseignant ou futur professeur, par quoi doit-on commencer l'apprentissage musical d'un élève ? On pourrait être amené à croire qu'il est primordial d'aborder l'étude du jazz de manière chronologique étudiant ainsi à la suite chaque style le composant. En effet il est normal de penser que si l'on veut jouer du be-bop il est obligatoire de maîtriser préalablement le New-Orleans ainsi que le Swing. Est-ce réellement la condition sine qua non de l'apprentissage du jazz ? Il a été prouvé de nombreuses fois au cours de l'histoire que l'accès au jazz est bien plus varié et complexe que l'on pourrait le croire. On pourrait citer le guitariste Allan Holdsworth qui est arrivé à cette musique par l'intermédiaire de John Coltrane. Ce dernier a en effet influencé un nombre incroyable de musiciens dans les années 1960-70 et même encore dans notre décennie. On peut également parler du groupe français *Magma* de Christian Vander qui a introduit de nombreux musiciens à s'intéresser au jazz en créant une passerelle entre le rock progressif et ce dernier. Les portes d'entrées d'un musicien dans le jazz sont nombreuses et cela apparaît d'autant plus intéressant lorsqu'il s'agit d'élèves. En effet ces derniers lorsqu'ils intègrent une classe sont tous différents et possèdent une personnalité propre. Il est alors fondamental pour le professeur de déterminer une porte d'entrée adéquate dans l'univers du jazz (lorsqu'il s'agit de débutant) ou d'élargir la culture de l'élève (si ce dernier est plus avancé). Comme il a été dit par Clément Juvigny et Olivier Louvel les élèves arrivent souvent en cours sans avoir au préalable réfléchi à ce qu'ils aimeraient travailler et développer. Ainsi il appartient au professeur de déterminer l'angle d'attaque par lequel telle ou telle notion peut être abordée.

« C'est à ce moment que rentre en jeu la notion d'équilibre qui est, elle aussi, totalement subjective puisque chaque enseignant est un musicien, qui a un parcours avec ses apprentissages et il ne saura/pourra transmettre que ce qu'il sait et ce qu'il souhaite et juge bon. »¹⁴

14 JUVIGNY Clément, *Comment construire un équilibre en tradition et jazz moderne dans l'enseignement*, PESM Bourgogne, 2014

Si l'on prend une notion telle que la construction de phrase lors de l'improvisation on se rend compte que l'histoire du jazz fournit un nombre gigantesque de manière de composer ses lignes mélodiques. Évidemment cela est dû au fait que ce style a vu apparaître de nombreux musiciens et mouvements qui ont changé la manière d'entendre et de penser la musique ainsi que l'improvisation. Si je souhaite par exemple faire travailler à un élève les approches de notes cibles au sein de phrases plusieurs possibilités s'offrent à moi. Je peux évidemment lui faire travailler les phrases bop de Charlie Parker qui constituent les fondements du jazz après les années 1940. Mais on se rend aussi compte que certains musiciens, plus récents, utilisent ce que j'appellerai un « héritage maîtrisé » dans leur jeu. Je vais prendre ici comme référence le guitariste Pat Metheny. Lorsque l'on analyse attentivement son jeu on remarque qu'il maîtrise les techniques d'approches que l'on dirait « traditionnelles ».



(METHENY Pat, *Question and Answer*, « Solar », Geffen, 1990)

En revanche cela permet d'aller plus loin dans l'étude du phrasé avec un seul et même artiste. On peut ensuite déterminer avec l'élève la façon dont Metheny s'est détaché de ces approches traditionnelles pour construire son propre style et ses phrases. On peut parler éventuellement de ce que je nomme les « finger licks » qui constituent un composant important du style de Metheny.



(Les approches sont ici basées sur des patterns dictés par la position des doigts sur le manche de la guitare notamment pour les cinq premières notes, F, Fb, Eb, C qui visent le D de G7.)

Par conséquent l'apprentissage d'une notion inhérente au jazz telle que le choix des approches de notes dans les phrases ne doit pas être obligatoirement abordée avec les artistes qui en ont posé les bases. Ceci pour plusieurs raisons, car l'on a vu ici dans cet exemple pourtant très succinct, que l'étude de Metheny permettait non seulement de retrouver les éléments de « tradition » (qui ont été

digérés et intégrés par les musiciens actuels) mais aussi de continuer le travail sur des notions nouvelles. En prenant un guitariste comme Pat Metheny comme porte d'entrée cela permet à l'enseignant et évidemment à l'élève d'avoir la possibilité de remonter la chaîne culturelle du jazz et de déterminer par une analyse attentive quelles sont les influences qui lui ont permis de constituer son jeu et sa personnalité.

En outre cela permet de développer l'autonomie des élèves, qui est à mon sens l'objectif principal en tant que professeur. L'étude d'un artiste moderne et la méthode d'analyse que l'on propose à l'élève est autant un « outil » pour l'enseignement que pour l'apprenant. En effet cela constitue une méthode d'apprentissage basée sur la culture historique du jazz. Prenant comme point de départ, non pas ses bases mais, ce qu'il est aujourd'hui ou ce qu'il a été à un instant précis de son histoire (cf. la définition de modernité) : « selon François Jeanneau : « Si l'on aime cette musique, on doit avoir la passion de la découvrir dans son intégralité. »¹⁵.

D'après moi, l'étude de la modernité ne doit pas être dissociée de la tradition, c'est un « outil » offert au professeur et aux élèves pour élargir leur culture musicale.

« François Arnold m'a parlé longuement de la notion d'équilibre, et pour lui, l'équilibre entre la « tradition » et le « Jazz moderne » est déjà déterminé de manière inconsciente par l'enseignant lui-même. »¹⁶. Évidemment la personnalité du professeur et ses goûts musicaux vont être déterminants dans ses choix pédagogiques. J'apprécie particulièrement cette notion d'équilibre énoncé ici dans l'approche pédagogique d'un enseignant. Car cela fait souvent la richesse d'une équipe pédagogique au sein d'un établissement. C'est précisément cet équilibre qui détermine la personnalité d'un professeur. J'ai moi même dans mon parcours été confronté à des classes de jazz où les professeurs étaient complémentaires dans leur façon d'enseigner. Cela a été pour moi d'une grande richesse et d'une aide incroyable dans l'élaboration de mes goûts musicaux. Selon Jean-Luc Capozzo « le rôle du professeur est d'amener l'élève à se poser cette question : “Qu'est-ce que je veux exprimer”, et de lui permettre d'utiliser des outils “techniques” pour y répondre. »¹⁷ Par conséquent l'étude de la tradition mise en parallèle avec l'apprentissage du jazz moderne soutenu et portée par une équipe pédagogique qui se complète permet à l'élève de trouver sa voie en tant qu'artiste.

15 JUVIGNY Clément, *Comment construire un équilibre en tradition et jazz moderne dans l'enseignement*, op. Cit.

16 Ibid.

17 GAUDILLAT Rémi, *Enseigner le jazz*, op. Cit.

3. Problématiques et réflexions

La sensibilisation des élèves au jazz en prenant comme porte d'entrée ce concept de modernité soulève un certain nombre de questions quant à son approche. En effet, il est important de parler de l'âge des élèves, des limites techniques que le jazz peut imposer à ces derniers ainsi que la représentation populaire de cette musique, qui souffre actuellement de son image élitiste, et qui il faut l'avouer, ne jouit pas d'une forte attraction en ce début de XXIème siècle auprès du grand public.

Lorsque j'ai commencé à m'intéresser à ce travail, j'ai immédiatement posé comme problématique principale l'âge de l'élève. Un jeune étudiant pré-adolescent est davantage sensible aux paroles du professeur et apparaît encore plus dépendant de ce dernier dans ses choix d'apprentissage. Cela paraît toutefois normal. Peut-on alors utiliser le jazz moderne comme base de son enseignement dans ce cas ? Il me paraît évident que oui, il faut toutefois s'adapter à l'élève et lui proposer des exercices ludiques qui sauront le rendre intéressé et surtout curieux. Je souhaite ici présenter un exemple qui m'a été énoncé par Claude Juvigny. Afin d'ouvrir la porte à la découverte des batteurs modernes, il a présenté à son jeune élève une vidéo d'Ari Hoenig, batteur New-Yorkais. Dans laquelle il joue *When The Saints Go Marching In* en batterie solo. Il utilise alors son instrument de manière complètement différente en faisant « chanter » sa batterie et reproduisant la mélodie à l'aide de son kit. Cela a immédiatement interpellé le jeune élève qui découvrirait pour lui une façon « nouvelle » de jouer de la batterie. Pourquoi cet exemple est important ? Pour plusieurs points et notamment car cela a permis à l'élève d'être attiré dans l'univers d'Ari Hoenig qui peut paraître, au premier abord, très complexe et il faut le dire presque ennuyeux pour un jeune non initié à cette musique. Par conséquent cela prouve qu'il est possible de contourner le problème de la complexité apparente du jazz moderne qui repousse souvent de nombreux jeunes de par son exigence de compréhension et qui demandent des bases techniques importantes. Je prends ici comme exemple le jazz new-yorkais, qui représente mes influences principales, cependant cela s'applique également à n'importe quels styles de jazz qui possèdent chacun leurs exigences techniques propres.

Le jazz souffre actuellement d'une image de musique élitiste jouant la carte de la complexité pour la complexité au sein du grand public. Cela se ressent également dans la population décroissante de certaines classes de jazz en conservatoire. Évidemment les grands pôles d'attraction souffrent moins de cette « désertion » des classes. Cependant c'est une musique qui reste par essence populaire et doit être, à mon sens, perpétuée en cela. Il est par conséquent important de redynamiser les classes de jazz qui perdent années après années des élèves créant ainsi un cercle vicieux. Je peux citer ici un autre exemple donné par Claude Juvigny. De nombreux adolescents élèves du conservatoire d'Auxerre apparaissent de prime abord réfractaires au jazz et particulièrement au rythme swing, pour les raisons exposées auparavant. On peut alors se poser la question de comment les sensibiliser à cette musique, comment leur donner envie de découvrir et de pratiquer ce style ? Plusieurs pistes peuvent être abordées. Le jazz-rock, ou jazz-fusion, est une solution souvent efficace pour introduire un élève au jazz car ces styles possèdent une « image » moderne. En effet, de par ses caractéristiques que sont souvent la présence d'un rythme binaire, l'instrumentation (utilisation d'instruments modernes et surtout électrifiés qui possèdent une image attirante contrairement aux instruments acoustiques), et évidemment la sonorité. En effet l'un des griefs du jazz est souvent celui-ci : « c'est une vieille musique ! ». Par conséquent ces éléments permettent de contourner l'image traditionnelle du jazz tout en introduisant l'élève à l'improvisation ainsi qu'aux autres notions inhérentes à cette musique. C'est donc important de proposer aux jeunes élèves une porte d'entrée accessible qui leur permettra de se sensibiliser au jazz. Le reste du travail sera comme il a été démontré de leur faire remonter la chaîne musicale de cette musique pour étendre leur culture. Il est aussi possible et très intéressant de proposer aux élèves de jouer avec une forme simple : par exemple le blues.

« Je ne pense pas que l'on puisse être un bon musicien de jazz si l'on ne sait pas jouer le blues. »

Cette affirmation du saxophoniste américain Anthony Braxton est pour moi un des fondements de l'apprentissage du jazz. Je vais évidemment m'intéresser ici à sa forme utilisée le plus souvent en jazz : 12 mesures. Cependant le blues c'est avant tout des émotions, une culture, un langage qui constitue les fondations du jazz. La plupart des jazzmen savent jouer le blues. Bien évidemment ce dernier a pris des formes différentes au fur et à mesure des changements imposées par l'évolution du jazz. Du blues de Robert Johnson en passant par Ornette Coleman jusqu'à ceux de Wayne Shorter interprétés avec son légendaire quartet on ne retrouve non pas la même instrumentation, les mêmes

harmonies etc. mais on discerne cependant une culture commune qui lie l'ensemble de ces musiciens. Ainsi l'utilisation du blues pour sensibiliser des élèves à cette musique est primordiale sur ce point mais aussi sur le fait que ce soit une forme simple qui peut être jouée dans de nombreux styles et avec incroyable liberté. Il est important de présenter un canevas simple aux étudiants. Ainsi on peut faire travailler un blues binaire en utilisant uniquement une pentatonique ou la gamme blues. De plus cela permet de sensibiliser les élèves à de nombreux styles de jazz. Il est intéressant de faire écouter à un élève *C Jam Blues* de Duke Ellington puis *Relaxin' At Camarillo* de Charlie Parker, en passant par *When Will The Blues Leave* d'Ornette Coleman, *Bessie's Blues* de Coltrane puis terminé par la version de *Billie's Bounce* de Charlie Parker par Ari Hoenig au Smalls Jazz Club de New-York. Ainsi le blues devient un vecteur de culture et agit comme une passerelle entre différents styles guidant l'élève vers la découverte d'autres esthétiques. C'est donc un moyen d'aborder le jazz tant par le côté moderne de ce dernier. En outre cela écarte de nombreuses problématiques qui sont souvent liées à l'apprentissage du jazz auprès des débutants. En effet il arrive souvent que de nombreux professeurs n'acceptent pas de débutants, c'est à dire des élèves au commencement de leur apprentissage de l'instrument car on considère qu'il faut un « minimum technique » pour jouer cette musique. Je ne possède pas la réponse à cette question cependant je peux affirmer qu'il existe des contre-arguments. Dans ce cas l'utilisation d'une forme basique qui permet de sensibiliser les élèves aux carrures et au chant intérieur avec des phrases simples peut s'avérer particulièrement efficace. Rémi Gaudillat cite dans son mémoire la préface écrite par François Jeanneau pour *La Partition Intérieure* de Jacques Siron :

« J'estime en effet que, pédagogiquement, la meilleure façon de faire aborder l'improvisation est de commencer par ses formes les plus libres, à ne pas confondre forcément avec le free-jazz, lisses dans un premier temps, pulsées ensuite ; de privilégier la qualité de l'ordonnement rythmique par rapport à l'agencement mélodico-harmonique, pour en venir ensuite à l'improvisation thématique, au blues et, seulement enfin, aux subtilités de l'improvisation "chordale". Les règles du jeu qui sont celles des standards et du bebop sont trop complexes pour pouvoir être assimilées d'emblée. »¹⁸

François Jeanneau expose ici sa vision de l'enseignant du jazz au débutant en privilégiant les formes libres avant même de passer à l'apprentissage du blues qui pose alors les bases du sentiment de

18 GAUDILLAT Rémi, *Enseigner le jazz*, op. Cit

carrure. Ce style de musique est, dans l'histoire, assez récente. Serait-il intéressant de privilégier le côté moderne de l'improvisation au sein du jazz ? J'entends par là une improvisation libre, sans forme. François Jeanneau va jusqu'à dire qu'il serait plus efficace de commencer par des formes d'improvisation moderne plutôt que de suivre la chronologie de formation et d'évolution des styles d'improvisations apparus dans le jazz.

Dans tous les cas il est certain que l'utilisation d'improvisation libre ou d'une forme basique comme le blues permet à l'élève de pousser la porte d'entrée dans le monde du jazz et deuxièmement et professeur d'intégrer dans sa pédagogie l'ensemble des éléments qui appartiennent à cette musique.

III. EXPÉRIMENTATIONS

1. Mise en place

Afin de m'aiguiller et de débiter un travail pédagogique sur le thème de la « modernité dans l'enseignement du jazz » j'ai souhaité mettre en place deux ateliers. Le premier est collectif, le second un cours individuel de guitare.

La première expérimentation s'est déroulée au Conservatoire à Rayonnement Régional du Grand Chalon. Avec un atelier composé de quatre élèves aux profils différents. Le groupe était composé d'un saxophoniste alto en Cycle d'Enseignement Professionnel Initial (CEPI), d'un guitariste en second cycle, d'un contrebassiste qui venait d'obtenir son Diplôme d'Études Musicales (DEM) et enfin pour finir d'un batteur qui a obtenu son entrée en troisième cycle. J'ai souhaité mettre en place un temps de travail sur deux séances d'une heure et demi chacune. Dans quel but ? L'objectif de ces deux cours était simple. Il consistait à déterminer l'influence que possédait le mot « moderne » sur le jeu et la réflexion des élèves. En effet il est fascinant de comprendre la façon dont les élèves perçoivent ce terme et de voir si cela a une influence sur leur jeu.

La seconde expérimentation réalisée portait sur un cours individuel de trois séances de trois quarts d'heure avec un élève guitariste de second cycle, toujours au Conservatoire du Grand Chalon. Il m'a paru important de débiter un travail en cours de guitare dans lequel je tentais d'amener l'élève à trouver une façon de travailler un relevé de Jonathan Kreisberg pour en dégager une méthode d'apprentissage.

2. Déroulement des séances

Cours individuel de guitare (trois séances de quarante cinq minutes) :

Afin de préparer ces séances j'ai demandé à l'élève nommé Léo, en amont du cours, d'aller écouter la version de *Relaxin' At Camarillo* par Jonathan Kreisberg et de relever le thème ainsi que la première grille de solo. Le morceau est disponible sur l'album *Nine Stories Wide* sorti en 2003 chez Criss Cross¹⁹. Le guitariste y est accompagné par le contrebassiste Larry Grenadier ainsi que du batteur Bill Stewart. J'ai choisi cette version car je souhaitais faire travailler le solo de guitare, qui est accessible techniquement, notamment sur les premières grilles²⁰. En outre le morceau est un blues, il est donc intéressant de voir comment J. Kreisberg aborde cette forme et son improvisation sur un thème de Charlie Parker et sur une structure bien connue.

La première séance a débuté par le travail du thème assez lentement ce qui a permis de travailler les mises en place et la précision rythmique. En effet la mélodie est fortement syncopée et assez complexe rythmiquement. Léo avait anticipé ce travail et appris le thème avant le cours ce qui a grandement facilité sa mise en place. La suite de la séance a été dédiée au travail de la première grille de solo. J'ai demandé à l'élève si il pouvait analyser ces premières douze mesures en relevant les faits marquants. Le premier élément qu'il a remarqué est le fait que J. Kreisberg utilise le thème comme canevas d'improvisation, élément fondamental qui est bien souvent oublié lors d'un solo sur le blues. Il a ensuite indiqué l'utilisation des notes constituantes des accords avec une improvisation très diatonique en relevant cependant l'utilisation de la b9 sur l'accord de A7 ainsi que l'approche chromatique du Ré sur l'accord de G7. Je lui ai évidemment fait remarquer qu'il n'est pas toujours pertinent d'analyser aussi théoriquement chaque phrase mais qu'il est important de savoir le faire. J'ai également insisté sur le fait que l'oreille joue un rôle primordial dans l'apprentissage. Il est important de chanter les phrases et d'entendre la couleur des notes.

Pour le deuxième cours le même travail a été effectué sur la deuxième grille qui apparaît légèrement plus complexe techniquement. Léo a noté plusieurs éléments : réutilisation du premier motif du thème, ce dernier étant transposé pour « altérer » l'accord de C7 ; « minorisation » de l'accord de F7 à la mesure 6 pour ajouter de la couleur ; utilisation de phrases et d'approches chromatiques be-bop.

19 cf. Annexe 1

20 cf. Annexe 2

Le quart d'heure restant a été consacré au travail de la troisième grille sur laquelle ont été fait presque les mêmes constats : utilisation de phrases à consonances bop. Léo a également noté l'utilisation d'un « pattern » d'accords augmentés sur les deux dernières mesures au moment du turnaround. Je lui ai fait remarquer que l'utilisation de phrases avec motifs réguliers est une des constituantes du jeu de Jonathan Kreisberg. Ces douze mesures ont été marquées par un travail sur le phrasé de ce dernier. En effet on remarque qu'il utilise presque exclusivement un aller retour strict comme mode d'attaque des cordes.

La troisième et dernière séance a été consacrée à l'étude et au travail de la quatrième grille. Cette dernière est plus complexe techniquement. Nous avons donc baissé le tempo initial de 200 à la noire à 100. On retrouve dans cette grille l'utilisation d'un motif récurrent. En conclusion de ce troisième cours j'ai demandé à Léo de faire un bilan du travail sur cette version de Jonathan Kreisberg : il m'a indiqué qu'il en avait retenu le travail du phrasé et l'analyse qui permet de déterminer précisément ce qu'utilise le guitariste dans ses solos. Je lui ai indiqué qu'il était important de choisir des conduites de phrases qu'il apprécie afin d'en écrire des nouvelles basées dessus, permettant ainsi de créer ses propres lignes mélodiques. Nous avons également parlé brièvement de Julian Lage qui est un guitariste qu'il apprécie beaucoup. Je lui ai indiqué que ce dernier avait dit que lorsqu'il étudiait les phrases de Charlie Parker il ne s'attachait pas seulement à reproduire et intérioriser les phrases mais à déterminer les inflexions de la mélodie, puis de réutiliser ces dernières afin de créer ses propres lignes mélodiques.

Ainsi on peut dire que le travail basé sur un musicien contemporain moderne tel que Jonathan Kreisberg constitue un outil viable pour aborder des éléments de langage traditionnel du jazz.

Cours collectif (deux séances d'une heure et demi) :

Comme il a été expliqué je souhaitais déterminer si le mot « moderne » possédait une influence sur le jeu des élèves. J'ai donc mis en place une expérience pédagogique très simple. J'ai demandé au groupe de choisir un morceau qu'ils souhaitaient jouer. Le choix s'est porté sur le standard *Out of Nowhere*. La forme classique ABAC en 32 mesures était un choix cohérent, cela permettait d'expérimenter davantage sur une forme bien connue. J'ai ensuite demandé au groupe si il pouvait

jouer une version du morceau d'entrée sans consignes préalables. J'ai procédé de mon côté à une analyse : thème, premier chorus au balais pour le batteur, accords complexes à la guitare, jeu de saxophone in/out, style jazz new-yorkais actuel. Cela n'a rien d'étonnant les élèves du Conservatoire du Grand Chalon sont fortement influencés par la scène musicale de New-York, notamment par des musiciens tels que Ari Hoenig que j'ai déjà cité, Gilad Hekselman, Seamus Blake, Lage Lund, Matt Brewer, Joe Martin, Marcus Gilmore et bien d'autres.

Après un débriefing rapide je leur ai demandé de jouer une seconde version en donnant une seule consigne, le mot « moderne ». Je souhaitais voir si cela allait changer quelque chose aux jeux des quatre musiciens. En effet cela a modifié leur façon de jouer. Le morceau a débuté par une partie guitare seule rejoint par la contrebasse et la batterie dans un dialogue *free* sans tempo. Ce dernier a été instauré par le batteur à l'aide d'un rythme binaire groove. Le saxophone est par la suite entré en sous-entendant le thème sur une pédale de Sol tenue par l'ensemble de la rythmique. J'ai immédiatement remarqué qu'il n'y avait pas au sein du groupe de réelle place de soliste mais davantage un dialogue constant entre les musiciens. La version s'est poursuivie par une prise de parole plus franche de la part du contrebassiste puis s'est conclue sur une outro avec ostinato sur lequel le batteur a effectué une improvisation. Ce morceau a été marqué par plusieurs éléments notables : grille plus libre (ré-harmonisation constante), le thème n'a jamais été clairement exposé et les instruments se sont libérés de leur rôle habituel (à part le batteur qui a principalement tenu un groove).

Suite à cela il m'a paru intéressant de leur demander quelle était pour eux la conception de la modernité dans le jazz. Il est évident que c'est une question difficile cependant j'ai obtenu des réponses assez étonnantes. Pour le saxophoniste et le contrebassiste c'est avant tout, je cite « emmener la musique où elle doit aller » sans pré-conception de style. Il est important pour eux de « s'ouvrir à la musique ». Le guitariste les rejoint sur ces points et parle du fait qu'il joue de manière inconsciente sans « esthétique prédéfinies ». En revanche la batteur a donné une réponse complètement différente. Pour lui les termes « moderne » et « modernité » lui évoque le style hip-hop mêlé au jazz et plutôt une musique basée sur du groove binaire. Tout cela pouvant être accompagné de procédés rythmiques tels que les mesures asymétriques et les équivalences. Après cela je leur ai demandé pour la prochaine séance de réfléchir davantage à cette question et d'éclaircir leurs idées à ce sujet et surtout de chercher ce que pourrait être pour eux les procédés modernes utilisés actuellement dans le jazz.

La seconde séance a débuté à nouveau par une discussion dans laquelle le guitariste et le batteur ont développé leur réponse à propos de ce qu'ils considèrent comme moderne. Pour le

premier ce serait la musique du saxophoniste Mark Turner, en revanche pour le second ce serait le jazz du pianiste Tigran Hamasyan. Les autres musiciens m'ont plutôt donné une vision conceptuelle de la modernité. Pour eux il ne faut pas mélanger la vision chronologique et la vision spirituelle. Cela rejoignait en un sens mes recherches sur le sujet. En outre j'ai trouvé cela particulièrement intéressant de voir que chaque élève aborde cette assertion d'une manière complètement différente. Je désirais savoir quels musiciens ou quelles musiques les avait amené au jazz. Pour le guitariste c'est l'album *A Love Supreme* de John Coltrane, pour le contrebassiste le Big Band de Dave Holland, le batteur quant à lui a été amené au jazz par Avishai Cohen tandis que le saxophoniste est arrivé à jouer cette musique grâce à Charlie Parker.

Je leur ai par la suite demandé de jouer une troisième version de *Out of Nowhere* en tenant compte de leurs éléments de réflexion durant la semaine. Le morceau a débuté par une introduction saxophone/batterie (les toms étant recouverts de chiffons). J'ai immédiatement remarqué l'importance accordée aux timbres des deux instruments, au son projeté. Le saxophone a été remplacé au fur et à mesure par la guitare qui a entamé un duo avec la batterie puis les deux instrumentistes ont été rejoints par la contrebasse et le saxophone. Au cours du morceau le batteur a abordé son instrument d'une manière totalement différente des deux autres versions, jouant dans un style proche de celui de Brian Blade. Suite à cela un autre duo s'est brusquement formé : basse/batterie. La version s'est conclue sur ce dernier événement. J'ai souhaité effectuer un débriefing collectif avec les élèves et j'ai relevé avec eux plusieurs éléments : le thème a été uniquement sous-entendu, grande liberté harmonique, dialogue omniprésent, jeu de batterie transformé, utilisation très fréquente des duos (changement de l'orchestration du groupe), le batteur et le saxophoniste ont entamé un jeu sur le timbre de leur instrument.

En conclusion je noterai plusieurs points. Tout d'abord des observations qui sont venues confirmées ou infirmées mes recherches. Le passé de l'élève est fondamental dans sa façon de percevoir la musique et de concevoir sa définition de la « modernité » du jazz. Les quatre membres du groupe ne se représentaient pas de la même manière ce qui était pour eux le jazz moderne. L'environnement d'apprentissage de l'élève est déterminant dans sa façon de percevoir le jazz tout comme ses rencontres et les musiciens avec qui il joue. Cela peut paraître une évidence cependant je pense qu'il est important pour un professeur d'être sensible à cela. Enfin je dirais qu'il serait évidemment très intéressant et pertinent de réitérer cette expérimentation dans une autre structure, avec des élèves de niveaux différents. A mon sens, les réponses données par les élèves et les versions du morceaux qu'ils proposeraient seraient complètement différentes.

CONCLUSION

Le jazz est habituellement présenté dans une logique évolutive qui rendrait chaque époque moderne par rapport à la précédente. Il apparaît utile de distinguer deux catégories de musiciens, que l'on peut confondre si l'on ne possède pas la même définition de la modernité : les contemporains et les modernes proprement dits. Bien évidemment il ne faut pas rester bloqué dans une vision manichéenne du sujet. Un musicien contemporain peut posséder à un certain moment de sa carrière une approche moderne. J'ai cité Wynton Marsalis mais je pourrais également parler de Marcus Miller. Ce dernier a grandement fait évoluer le jazz-rock et le jeu de la basse électrique mais il semblerait qu'il ait perdu le côté évolutif de la musique en s'attachant à faire perdurer un style qu'il maîtrise parfaitement. Gilad Hekselman le dit très clairement il espère qu'il sera en mesure de repousser à chaque fois les limites musicales qui se présente à lui. Certains musiciens à l'image de Miles Davis ou de Wayne Shorter ont d'après moi réussi le pari de se réinventer au fur et à mesure des époques.

On a également pu déterminer que le jazz était avant tout un langage. Par conséquent chaque musicien, s'autoproclamant jazzman, se nourrit de ce dit langage afin de faire évoluer la musique, grâce à son expérience, à ses goûts personnels et évidemment grâce à ses rencontres. Il lui serait alors possible de baser son enseignement sur des artistes contemporains modernes sans avoir comme condition sine qua non d'étudier de façon approfondie les grands noms du jazz et les styles associés. Nous avons vu qu'il est possible, voire idéal, de mener les deux de front mais qu'il n'est en aucun cas obligatoire d'aborder le jazz de manière chronologique car il est possible de remonter ce que j'ai maintenant de nombreuses fois appelé la longue chaîne culturelle du jazz.

Il est évident que l'on doit redynamiser le jazz et donner à nouveau envie aux jeunes de jouer cette musique et par conséquent qu'il est primordial de se baser sur l'« image moderne » du jazz, représentée souvent par le jazz-rock et le jazz-fusion. Cela apparaît donc comme un moyen d'introduire les élèves à cette musique afin de, par la suite, leur faire découvrir d'autres facettes moins accessibles à des élèves néophytes et non initiés. Il est d'autre part possible d'utiliser des notions apparues plus récemment dans l'histoire du jazz afin de sensibiliser les élèves à l'improvisation ainsi que d'utiliser des formes qui ont traversé l'histoire du jazz et de montrer la manière d'une structure fixe peut être utilisée et réinterprétée différemment.

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES :

BERGEROT Franck, *Le Jazz dans tous ses États*, Ed. Larousse, 2001

FRANCIS André, *Jazz (5^e édition)*, Ed. du Seuil, 1966

JACKSON Jean-Pierre, *Miles Davis*, Ed. Actes Sud/Classica, 2007

LOCH Pat, *Jazz et Problèmes des Hommes*, 2002

MALSON Lucien, *Histoire du Jazz et de la Musique Afro-Américaine*, Ed. du Seuil, 2005

ARTICLES :

GENONE Paola, « Wynton Marsalis : "Je me battraï chaque jour pour le jazz" », *L'Express*, Paris, 2004

GOATY Frédéric, « Interview Laurent de Wilde », *Jazz Magazine n°508*, Paris, octobre 2000

HOREAU Thomas, HUBERT Édouard, TCHAMITCHIAN Raphaëlle, « Appel à contributions Jazz et Modernité », *La Revue du Jazz n°1*, 2014

MÉMOIRES/THÈSES :

ANGUS Quentin, *Phrasing and Polyrhythm in Contemporary Jazz Guitar : A Portfolio of Recorded Performances and Exegesis*, University of Adelaide, 2014

GAUDILLAT Rémi, *Enseigner le jazz (Réflexion sur les enjeux, le contenu de l'enseignement et le rôle de l'enseignant)*, Céfédem Rhones-Alpes, 2006

JUVIGNY Clément, *Comment construire un équilibre en tradition et jazz moderne dans l'enseignement*, PESM Bourgogne, 2014

SITOGRAPHIE/DISCOGRAPHIE

SITES INTERNET :

Le jazz, modernité, modernisme, identité, <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2001-5-page-84.htm> (consulté en 2019)

Le jazz moderne, <http://www.beswing.fr/histoire-jazz/moderne.php> (consulté en 2019)

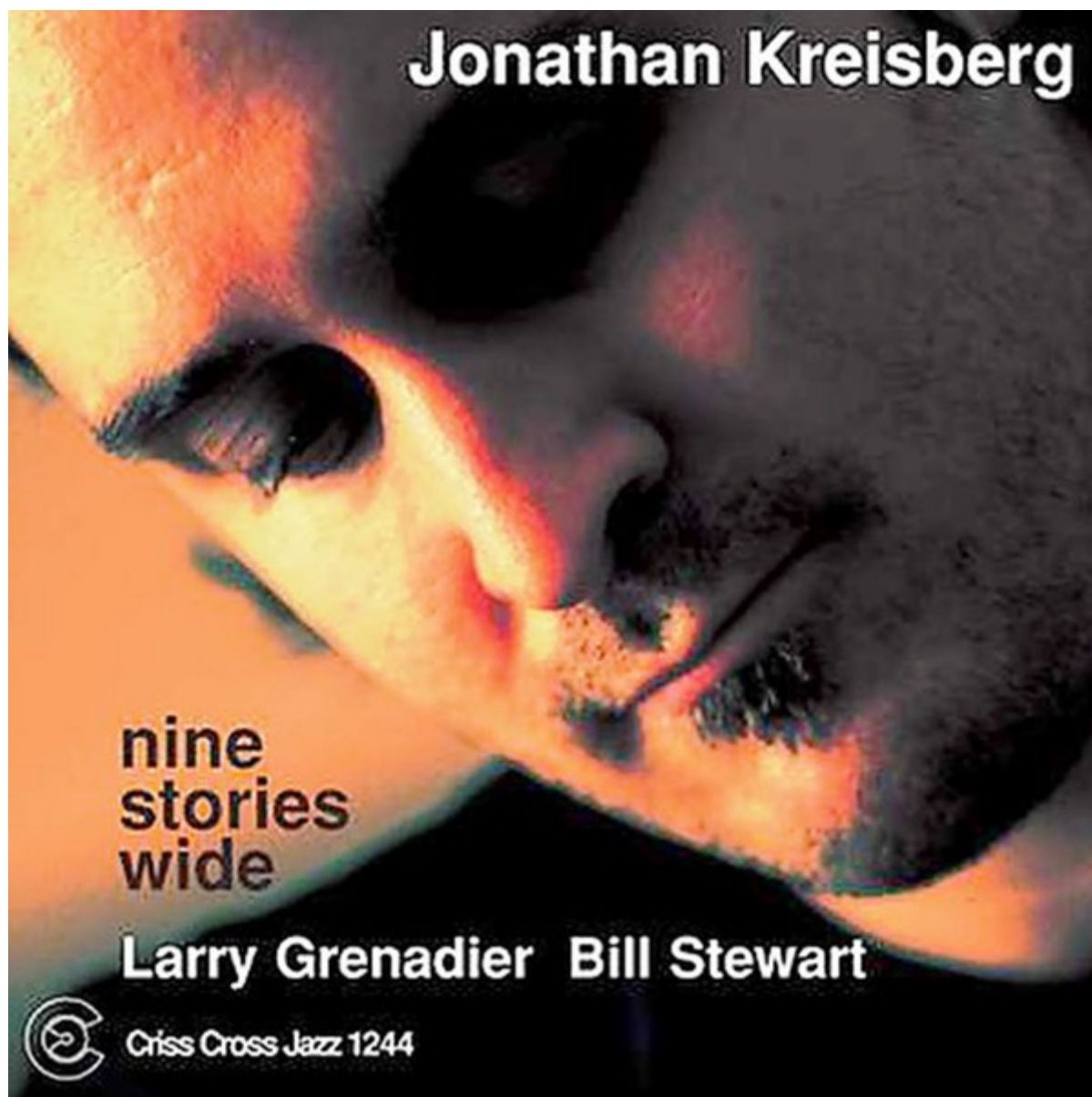
HEKSELMAN Gilad, *Live at EBS Space*, <https://www.youtube.com/watch?v=BmtgSuobgoY&t=755s>, 2016 (consulté en 2019)

DISCOGRAPHIE :

KREISBERG Jonathan, 2003, *Nine Stories Wide*, Kreisberg Jonathan, Larry Grenadier, Bill Stewart, Criss Cross, CD

ANNEXES

Annexe 1 :



KREISBERG Jonathan, 2003, Nine Stories Wide, Kreisberg Jonathan, Larry Grenadier, Bill Stewart, Criss Cross, CD

Annexe 2 :

RELAXIN' AT CAMARILLO

JONATHAN KREISBERG SOLO

(INTRO)

(HEAD) C7

F7 C7 A7

Dmi7 G7 Emi7 A7 Dmi7 G7

1

Detailed description: The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The 'INTRO' section consists of two staves of music. The first staff includes a guitar rhythm pattern: 4 2 4 2 4 2 4 2. The 'HEAD' section begins with a C7 chord and spans across four staves. The first staff of the head contains the main melody. The second staff includes guitar chords: F7, C7, and A7. The third staff includes guitar chords: Dmi7, G7, Emi7, A7, Dmi7, and G7. A first ending bracket labeled '1' encompasses the final two staves of the head section.



3



5



4

