

## Jazz et musique contemporaine

### Écriture, improvisation, composition

### Quel(s) enseignement(s)

La fin du XX<sup>ème</sup> siècle a vu se réduire voire s'éliminer les oppositions stériles entre jazz et « musique classique ».

En ce début du XXI<sup>ème</sup>, musicologues, compositeurs, interprètes, critiques, témoins d'un foisonnement des esthétiques comme des pratiques sans précédent, questionnent ces deux mondes de la création musicale avec d'autres regards et nécessairement d'autres outils qui permettent de saisir, analyser, comprendre et tenter de rendre compte ou témoigner selon des niveaux de pertinence toujours à affiner, de ce que recouvre cette effervescence où l'invention la plus originale ou novatrice côtoie l'annexion, la récupération, le syncrétisme parfois érigé en système.

Déjà en 1986 le journaliste et critique de jazz Michel-Claude Jalard posait cette question : « *Le jazz est-il encore possible ?* », et parlait d'une « *réalité équivoque* »<sup>1</sup>. Les musicologues Pierre-Albert Castanet dans deux ouvrages de 1998 « *Un kaléidoscope fin de siècle* »<sup>2</sup> et de 1999 « *Tout est bruit pour qui a peur - Pour une histoire sociale du son sale* », Danielle Cohen-Lévinas « *Qu'est ce que la musique contemporaine* »,<sup>3</sup> 2001, les compositeurs Philippe Leroux, Jean-Luc Hervé, Fausto Romitelli, Michael Lévinas dans divers articles<sup>4</sup> « *La création après la musique contemporaine* », 1999, et un autre musicologue, Jean-Yves Bras, « *Les courants musicaux du XX<sup>ème</sup> siècle<sup>5</sup> ou la musique dans tous ses états* », témoignaient de la difficulté à appréhender d'un concept, celui de la musique contemporaine, de plus en plus difficile à cerner.

Aujourd'hui, les termes « jazz » et « musique contemporaine » ne trouvent plus de définitions acceptables et l'on constate que de nombreux musiciens, compositeurs, interprètes, dans chacun de ces domaines, émettent des réserves quand il s'agit de définir le champ culturel et esthétique où se déploie leur imagination créatrice.

D'autres termes sont apparus tentant de cibler un groupe de pratiques - comme celui de « musiques actuelles » ou de « musiques amplifiées » où l'on trouve le rock, la pop music, l'électro, mais aussi la chanson - ou a contrario d'englober l'ensemble des secteurs de la création et/ou de production : « Musiques d'aujourd'hui ».

---

<sup>1</sup> Michel-Claude Jalard « *Le Jazz est-il encore possible ?* » Marseille, Parenthèses, 1986

<sup>2</sup> Pierre-Albert Castanet « *Un kaléidoscope fin de siècle* » *Histoire de la Musique* (sous la direction de Marie-Claire Beltrando-Patier), Paris, Larousse, 1998

« *Tout est bruit pour qui a peur - Pour une histoire sociale du son sale* » Paris, Michel de Maule, 1999 (rééd. 2007).

<sup>3</sup> Danielle Cohen-Lévinas « *Qu'est ce que la musique contemporaine* » Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2001.

<sup>4</sup> Philippe Leroux « *La création après la musique contemporaine* » dir Danièle Cohen-Lévinas Paris, l'Harmattan, 1999.

<sup>5</sup> Jean Yves Bras « *Les courants musicaux du XX<sup>ème</sup> siècle<sup>5</sup> ou la musique dans tous ses états* » Genève, Papillon, 2003.

Mais réductrices – le monde du « jazz » ne se reconnaît pas dans le ou les concepts « musiques actuelles », « musiques amplifiées » - ou trop exhaustives, « Musiques d'aujourd'hui » - alors que l'on sait que tout ne se vaut pas et que certaines pratiques sont limitées au seul cadre commercial qui les érige en produits – ces appellations apparaissent comme autant de tentatives qui ne traduisent que la difficulté à saisir ce qui échappe à toute tentative de normalisation.<sup>6</sup>

Par simple réaction de cause à effet, ces questions qui dépassent le seul champ du musical ne serait-ce que par la révolution informatique et la multiplication des outils de communication permettant à tous un accès direct à la production sonore la plus hétérogène, interrogent la société jusque dans son projet même d'éducation artistique.

Ce qui jusque dans les années soixante-dix en Europe entrainait dans des aires esthétiques - si l'on ne considère que le jazz et la « musique savante » qualifiée de contemporaine – assez bien définies, ne pouvait en raison d'une rapide évolution que poser de singulières et radicales questions quant à la nature de leur enseignement.

Dans les pays européens anglo-saxons et les pays du nord, le jazz est entré assez tôt dans les structures supérieures de formation.

En France c'est seulement au début des années quatre-vingt que quelques institutions d'enseignement ont intégré par une politique volontariste, l'enseignement des disciplines entrant dans la constitution d'un département jazz. Relayée et confortée ensuite par le ministère de la culture, cette politique s'est affirmée par l'intégration de cet enseignement au sein du CNSMD de Paris puis a essaimé dans un grand nombre de conservatoires en région.

Dans son rapport (cf.supra) Bob Revel observait qu'en 2009, 81% des établissements classés avaient une activité d'enseignement autour du jazz dont 94% pour les CRR.

Jusque-là, les jazzmen français les plus talentueux mais aussi bon nombre de noms à forte légitimité sur la scène européenne s'étaient formés en quasi-situation d'autodidactisme par volonté et par désir, dans un rapport d'apprentissage et de connaissance qui devait beaucoup à une forme de tradition orale où l'étude par l'écoute directe dans les clubs, les lieux de production et celle des divers enregistrements disponibles avait toute sa place. Aujourd'hui, les établissements supérieurs européens délivrent des diplômes de master et des doctorats sur l'ensemble des champs disciplinaires qui ont intégrés les cursus.

Cela a eu le double effet de resituer la problématique de « l'écriture » dans les pratiques des musiques improvisées et de « l'improvisation » dans les pratiques des musiques savantes.

L'exercice de l'acte compositionnel s'est alors modifié et ce déplacement qui constitue un nouvel enjeu dans l'histoire et l'évolution de la création musicale, a aussi transformé la notion d'œuvre dans ce qui constitue à la fois son statut et ses principes même d'élaboration.

Sur l'espace actuel de l'expression jazzistique comme dans celui de la musique contemporaine, c'est un bouleversement d'importance et dans ce qui agrège, sépare, lie sans

---

<sup>6</sup> Comme le montre Bob Revel dans son étude commandée par le ministère français de la culture « l'enseignement et l'accompagnement des musiques actuelles » <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Disciplines-et-secteurs/Musique/Actualites/L-enseignement-et-l-accompagnement-des-musiques-actuelles>

« Le premier combat du monde du Jazz via l'UMJ contre le fait d'être englobé dans la notion de musiques amplifiées, s'est écrit comme un vrai refus préalable de se reconnaître dans le travail du sociologue Marc Touché, qui avait le premier abordé ce concept de musiques amplifiées (issu d'une étude sur les lieux de répétition). En ce qui concerne la notion de « musiques actuelles » c'est un peu différent, puisque c'est à posteriori que les musiciens de Jazz ( et les musiciens traditionnels) ont pu observer que les musiques amplifiées avaient par usage fait main basse sur l'expression musiques actuelles ( par exemple on désigne sous le terme SMAC/Scènes Musiques Actuelles Conventionnées des lieux qui ne diffusent majoritairement ni Jazz ni Musiques Traditionnelles et sûrement pas de la musique contemporaine ... même s'il existe de façon exceptionnelle quelques SMAC à dominante Jazz). On observe des circuits de diffusion différents et spécifiques pour ces esthétiques et même si certains festivals tentent le croisement ils restent minoritaires pour l'instant dans le paysage. »

les fondre, oppose sans exclusion les éléments qui composent ce merveilleux et nouveau désordre, une observation des contenus d'enseignement et de leur formalisation comme de leur mode de fonctionnement dans les structures d'enseignement supérieur en Europe est intéressante à considérer.

## **Enseignement/enseignements.**

En Europe, les écoles supérieures, les académies, les universités, les conservatoires supérieurs, des départements de jazz, de musique traditionnelle, d'improvisation (généraliste ou non), de pop music, de musiques actuelles se sont créés ou considérablement développés.

Des expériences de « tronc commun d'acquisition » visant à instaurer un principe de transversalité ont été initiées et en quelques cas étendues. Il en est ainsi de l'électro-acoustique au jazz et aux « musiques actuelles », de l'improvisation généraliste au jazz et à « la musique savante ».

L'informatique musicale est partout présente avec des outils identiques, issus de la lutherie électronique et de la recherche accessible au plus grand nombre.

La transformation du son en temps réel qui prend en compte la notion de geste instrumental rapproche de plus en plus l'acte de l'interprète de celui du compositeur quel que soit le champ esthétique considéré.

Bon nombre de jeunes compositeurs, diplômés de l'enseignement supérieur sont venus à la composition par le biais de la pratique du jazz et /ou des musiques improvisées.

Des instrumentistes à la légitimité internationale agissent et se produisent dans les deux mondes, du jazz et de la musique contemporaine et ils ont régulièrement des activités d'enseignement.

### *Écriture /Composition musicale ; jazz, musique contemporaine, quels enseignements ?*

L'écriture, l'improvisation, le jazz et les musiques actuelles, comme autant de disciplines désormais présentes dans les structures de formation, intègrent dans leurs enseignements l'acquisition de techniques compositionnelles dont l'hybridation n'est pas la moindre des vertus. Initiaux ou complémentaires, ces enseignements désormais présents dans de nombreux conservatoires qui préparent à l'entrée dans l'enseignement supérieur constituent une première aire d'expérience et d'acquisition, préalable pour un jeune étudiant à un engagement dans un cursus de formation où il sera confronté à l'exercice de la composition.

Pour l'interprète de musique ancienne et baroque, la gestion du rapport écrit/improvisé définit souvent l'espace de créativité où s'affirme sa vision de l'œuvre. De la même façon, le concept d'œuvre ouverte dans la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle – Stockhausen, Pousseur, Boucourechliev, Donatoni, Ferrari, Cage et bien d'autres – a associé l'interprète à l'acte de création et le compositeur à l'acte d'interprétation. Les créateurs de jazz sont revenus à des sources ethniques identifiées ; africaines bien sûr mais aussi issues de l'Amérique du Sud ou de traditions de l'Europe de l'est et de l'ouest, comme du Maghreb, de l'Inde du Nord ou du Sud.

De nombreux compositeurs occidentaux ou formés à l'esthétique musicale occidentale ont nourri leur imagination créatrice et donné à leurs œuvres une identité singulière, par une

connaissance intime de champs musicaux de tradition orale, savante ou populaire.<sup>7</sup> Dans ce nouveau contexte l'enseignement de l'écriture, qui s'est historiquement développé en France jusqu'à la fin des années 60 comme seul susceptible de fonder un métier de compositeur, a dû effectuer une longue et difficile mutation.<sup>8</sup>

### *L'écriture/l'improvisation : unités d'enseignement ou outils pour la création ?*

L'étude statistique du DEPS<sup>9</sup> pour l'année 2006 faisait état en France d'une population de 3111 élèves en classes d'écriture soit une diminution d'environ 10% en regard de l'année 1999. Deux raisons peuvent expliquer cette diminution de fréquentation.

Il semble que bon nombre d'élèves s'orientent directement vers les enseignements de l'analyse et de l'électroacoustique sans passer par ceux de l'écriture, perçus sous leurs seuls aspects culturels et jugés peu fonctionnels au regard des besoins exprimés liés à d'autres pratiques, d'autres esthétiques. C'est une donnée intéressante à considérer qui ne contredit pas l'action menée par les professeurs qui dispensent un enseignement volontaire de la composition au sein des classes d'écriture et/ou de l'improvisation, mais qui témoigne de sa fragilité.

Dans les pays européens, les disciplines de l'écriture classique telles qu'elles sont définies dans le système français intègrent les cursus de composition. Ainsi, la quasi-totalité des professeurs d'écriture sont des compositeurs et les professeurs de composition enseignent aussi souvent l'écriture. Ce n'est pas toujours une situation idéale, car réparti inégalement, cet enseignement est parfois vécu comme une charge assez lourde pour ces derniers.

Mais l'écriture, ainsi pensée comme outil mis à la disposition du compositeur, exprime ainsi toute sa fonctionnalité.<sup>10</sup> Interrogée, « convoquée » dans le flux d'une démarche créatrice qu'elle accompagne, elle évite l'écueil d'une définition d'objectifs uniquement fondée sur la connaissance et la parfaite maîtrise des techniques qui a présidé à l'élaboration des chefs-d'œuvres du passé.

Cela n'exclut pas, comme acte formateur, la réalisation de copies comme l'ont pratiqué les générations précédentes à partir d'œuvres de référence. Mais la copie ne doit pas avoir les exigences d'un « faux ». Ce n'est qu'un possible outil, permettant par la pratique de tester et acquérir des techniques accompagnant la formation d'un créateur.

Dans l'exercice de la copie comme acte d'appropriation de techniques et d'apprentissage, il s'agit de savoir ne pas aller trop loin. Ce n'est pas l'excellence d'une maîtrise dans ce domaine qui définit « un niveau », susceptible d'être validé pour l'accès à des études supérieures de composition. Il y a souvent confusion sur ce point. Mais pour celui qui intervient par sessions ou qui a la responsabilité d'un enseignement sur la durée d'un cursus,

---

<sup>7</sup> Cf. « Création musicale et musiques du monde » CDMC colloque du 9 février 2010

<sup>8</sup> Au CNSMD de Paris, alors seul établissement d'enseignement supérieur, cet enseignement recouvrait trois disciplines ; l'harmonie, le contrepoint (intégrant le contrepoint rigoureux) et la fugue (intégrant le fugue d'école). A chaque discipline correspondait un cursus, sanctionné par l'obtention d'un premier ou deuxième prix selon le protocole d'une mise en loge de 17 heures planifiée en fin d'année. L'étudiant pouvait obtenir la plus haute récompense, le premier prix, à l'issue d'une seule année de cursus dans la discipline concernée. Souvent les deux enseignements, harmonie et contrepoint étaient suivis sur le même temps d'une année de cursus et permettaient l'obtention de deux premiers prix. Traditionnellement l'inscription en classe de fugue, enseignement préalable à l'entrée dans la classe de composition s'effectuait dans la continuité.

<sup>9</sup> Le Département des études de la prospective et des statistiques (DEPS); a relevé 5690 élèves en classes d'analyse pour l'année 2006 contre 4555 en 1999 soit une progression d'environ 25%.

<sup>10</sup> in entretien ; « *l'écriture ne peut être un but mais un chemin.* » Robert Pascal.

« *Dans les études d'écriture, pourquoi ne pas aller de la modernité, en référence aux œuvres du XXème et XXIème siècle, vers l'écriture « historique », plutôt que l'inverse.* » Alain Mabit.

« *Dans un cursus d'écriture, chaque enseignant devrait engager l'étudiant à appréhender par l'expérimentation directe la fonction écrit/improvisé dans tout ce que peut générer leur interrelation.* » François Rossé.

« *l'écriture doit être un outil fonctionnel il n'est pas nécessaire d'avoir obtenu un diplôme d'écriture pour s'engager dans la composition* » Frédéric Durieux.

l'expérience livre d'autres informations. Force est de constater que le niveau en écriture d'un étudiant intégrant une classe d'enseignement supérieur, n'a pas toujours de conséquence directe sur son niveau et qualité de compositeur à sa sortie.<sup>11</sup> Cette problématique du « niveau préalable » à un enseignement de la composition et de sa définition a été maintes fois évoquée.

Bien sûr, les points de vue sont contrastés. Il semble toutefois qu'à la maîtrise parfois stérilisante d'une écriture, soit préférée la présence de lacunes à combler. Le terrain vierge est alors perçu comme plus propice à l'invention créatrice.

Or ce qui est vrai pour l'écriture, la composition, dans « la musique savante » l'est aussi pour le jazz - « *le jazz aussi en tant que moyen d'expression spécifique appartient au passé* »<sup>12</sup> - mais il offre par son répertoire même et les chefs-d'œuvre qu'il contient autant de *modèles actifs*.

Jouer dans l'esprit de Charlie Parker, Miles Davis, Bud Powell, Oscar Peterson, composer dans la tradition de Count Basie, Duke Ellington, Thelonious Monk ne relève pas du pastiche mais comme dans le répertoire « classique », cette démarche témoigne de la conscience d'une vaste potentialité dont il reste à explorer une infinité d'éléments : « il reste beaucoup à ajouter à Lester Young à partir de Lester Young et plus encore à Monk à partir de Monk »<sup>13</sup>.

Formatrice, la copie est alors génératrice d'invention.

A l'inverse du compositeur inséré dans un cursus « classique », le jazzman improvisateur est toujours un instrumentiste. Son rapport à l'écrit se nourrit du geste instrumental et de sa créativité d'improvisateur soumis à l'exigence du temps réel de l'invention. Toutefois, même s'il ne compose pas, existent de fortes probabilités qui l'amèneront à réaliser des arrangements, des instrumentations, des orchestrations. Il devra donc acquérir les techniques nécessaires pour répondre à ces objectifs imposées par la réalité de son métier.

Ces techniques, il pourra les trouver soit au sein de son département d'enseignement, soit dans celui de l'écriture « classique » soit dans le cadre d'un enseignement croisé organisé en tronc commun où cohabitent les étudiants des deux cursus.

Se pose alors en retour, la question de l'improvisation jazzistique ou générative pour les étudiants des classes d'écriture classique. Et pour les deux cursus, celle qui peut embrasser les deux domaines : la composition.

### **Composition :jazz/musique contemporaine ; difficultés et enjeux d'un enseignement croisé**

La présence de ces enseignements dans les établissements spécialisés en Europe induisant une multiplicité accrue de glissements de parcours constitue un nouvel enjeu d'importance dans l'appréciation des contenus de formation, mais enjeu bipolaire, traduisant un déplacement à la fois social et esthétique vers un autre espace symbolique de la création. Il ne faut alors pas s'étonner que cet espace, cristallisé pour la France par l'institution « Villa Médicis », dans la modification de son acception symbolique induite par la seule nomination de Claire Diterzi

---

<sup>11</sup> Robert Pascal, entretien : « *Pourtant admis avec une belle formation, des étudiants ne tirent pas toujours profit de l'enseignement reçu et ce qui a été relevé comme un bon niveau d'entrée n'a pas nécessairement de corrélation avec la qualité d'un cursus.* »

<sup>12</sup> Michel-Claude Jalard « *Le Jazz est-il encore possible ?* » Marseille, Parenthèses, 1986

<sup>13</sup> *ibid*

artiste pop et Malik Mezzadri jazzman comme pensionnaires, ait pu générer une polémique et de vifs débats.<sup>14</sup>

Cette inquiétude que traduit la réaction des compositeurs qui ont souhaité réagir n'est pas nouvelle.

Dans un ouvrage paru en 2001, François-Bernard Mâche, traitant des universaux en musique, en précisait les éléments qui pouvaient nourrir la légitimité de son questionnement.<sup>15</sup> Mais cette inquiétude est présente au sein même des aires esthétiques appartenant aux divers domaines du jazz et des musiques improvisées tant il est souvent difficile de créer des liens entre des familles d'expression pourtant proches. L'ouverture du champ des possibles dans les établissements d'enseignement où existent et se créent des départements de jazz, de musiques improvisées, autour de départements d'écriture et de composition déjà existants, pose la difficile question de la définition et de la nature des liens entre les différentes disciplines comme de structuration d'un tronc commun de savoir fondé sur la culture de l'autre ; de l'oralité vers l'écrit, de l'écrit à l'oralité.

De plus, bon nombre d'établissements sont dans une problématique d'installation, d'invention d'un projet.

Quand ils évoquent la nécessité d'un tronc commun d'acquisition dans les divers cursus de formation, les étudiants de jazz mais aussi une majorité d'enseignants pensent aux classes de composition instrumentale et électroacoustique. Souvent comme à Londres (Guildhall), ou Rotterdam (Codarts), des disciplines comme l'instrumentation, l'orchestration mais aussi l'analyse<sup>16</sup>, sont communes pour les étudiants qui le désirent, aux deux champs de l'enseignement de la composition présents dans l'établissement : jazz et musique savante.

Si l'on ne considère que les influences croisées sur les seuls domaines des techniques d'orchestration et des différentes méthodes d'analyse, une multiplicité d'exemples illustre la fertilisation d'un domaine par l'autre. Depuis les années 1950 (cf. supra), de nombreux instrumentistes à la légitimité internationale sont présents dans les deux domaines même s'ils inscrivent leur carrière dans une esthétique dominante. On comprend mieux alors pourquoi dans les institutions d'enseignement, la recherche des liens s'effectue prioritairement vers les classes de composition instrumentale et électroacoustique.

En France, l'enseignement du jazz dans les conservatoires a pris une ampleur considérable, mais seul aujourd'hui le CNSMD de Paris dispense un enseignement supérieur structuré en deux cycles licence/master comme pour l'ensemble des disciplines et organisé en un

---

<sup>14</sup> Intervenue en mai 2010, cette nomination contestée par un collectif de compositeurs a fait l'objet le 4 juin d'un courrier, adressé à Monsieur le Ministre de la culture et de la communication et Monsieur le directeur de l'Académie de France à Rome, validé par plus de 500 signataires. Ce courrier ainsi que l'ensemble des avis et contributions participant aux débats est consultable sur le blog « Musiques en vrac. » Il a été suivi le 10 juin, d'une lettre ouverte adressée aux mêmes destinataires par seize membres et correspondants de l'Académie des Beaux-Arts et d'un communiqué de presse « *La création musicale est en danger, ne la divisons pas* » rédigé par les membres de Futurs composés, réseau national de la création musicale. La tribune de Pierre Sauvageot « *Claire Diterzi et Magic Malik à la Villa Médicis : mauvaise bataille* », directeur de Lieux publics a été diffusée sur le site internet « Rue 89 ». Cf. aussi l'article de Benjamin Renaud « pour qui je roule » in [tache-aveugle.net](http://tache-aveugle.net) rubrique « l'improviste ».

<sup>15</sup> François-Bernard Mâche : « Musique au singulier » Éditions Odile Jacob (2001) p.13 « *Mais une autre idée de l'homme est en gestation, et quelles que soient les inquiétudes que cela suscite, les connaissances et les communications sont prises dans un tourbillon d'où peu de choses risquent de ressortir intactes, et particulièrement la notion même de musique* » ou, p.255 « *Il est devenu politiquement correct de proclamer l'égalité des cultures. À cela, rien à objecter, sinon qu'il ne faut pas confondre la morale sociale et l'esthétique. Elles sont certes égales en dignité, mais non en accomplissements ; sinon, pour paraphraser Finkelkraut, une paire de bottes exprimerait aussi fortement la condition humaine que les œuvres de Shakespeare. L'esprit d'égalité extrême, associé à un culturalisme abusif, tend à ruiner tout système de valeurs en décourageant les idées même d'exploration ou de perfectionnement.* »

<sup>16</sup> Il est à remarquer que l'enseignement de l'analyse en Europe utilise souvent des outils ou méthodes identiques, aussi bien dans les cursus de composition jazz que dans ceux de la composition savante : la Set-théorie, l'analyse statistique par ordinateur, l'analyse sémiologique, les UST (*unités de sémiotique temporelle*), l'analyse interactionnelle, comparative, voire l'analyse issue de la Théorie de l'information.

département autonome. Responsable de ce département, Riccardo Del Fra souhaite développer une plus grande transversalité sur des éléments communs de formation.

Ainsi, Denis Cohen et Frédéric Durieux, professeurs au département de composition, sont-ils invités pour des séminaires d'analyse et d'orchestration où se rendent les étudiants jazzmen en Master I et II.

Cet enseignement est très bien reçu par les étudiants du département jazz avec comme conséquence directe, des progrès dans la conscience, la maîtrise de la forme et la qualité des orchestrations. Il n'y a pas toutefois de réciprocité de la demande et les professeurs de jazz n'interviennent pas sur des séminaires thématiques dans le département de composition. Cette situation non spécifiquement française, qui témoigne de la difficulté à repenser les cursus au-delà des seuls champs disciplinaires, comme susceptibles d'intégrer des éléments communs d'enseignement garants d'une transversalité des savoirs, se retrouve aussi dans des institutions qui n'ont pas le statut d'enseignement supérieur et qui possèdent un enseignement du jazz et de la composition. Les nouveaux pôles supérieurs de formation en France sont déjà concernés par cet écueil dans l'élaboration de leurs projets qui selon leurs spécificités dispensent aussi un enseignement dans les domaines des musiques actuelles.

Le CNSMD de Paris n'échappe pas à cette difficulté. Très peu d'étudiants du département jazz ont une double formation d'interprète et de compositeur et il est intéressant de constater qu'il s'agit presque toujours d'étudiants étrangers.

Comme dans tous les départements consacrés à cette discipline, trois cas, trois situations sont possibles :

- interprète, l'étudiant a déjà un premier niveau de maîtrise de la composition
- interprète, l'étudiant se découvre compositeur sur la durée du cursus
- interprète, l'étudiant demeure interprète

Mais dans les deux premiers cas, interprétation et composition sont gérées au sein d'un même cursus. En cela, un département de jazz où de plus cohabitent l'écrit et l'improvisé, pourrait fonctionner par session comme un laboratoire commun de réalisation, d'expérimentation, associant sur projet ses étudiants à ceux du département de composition instrumentale ou électroacoustique.

Des projets de recherche tels qu'un cursus de Master en définit le cadre, peuvent porter sur cette problématique qui certes n'est pas nouvelle mais permettrait de fonder des démarches communes d'investigation et de création.

Le département jazz gère pour l'instant l'enseignement de l'électroacoustique et de l'informatique en interne. Sous la forme d'une option choisie librement relevant par exemple d'un enseignement modulaire, un étudiant de jazz devrait pouvoir trouver une réponse au sein même du département de composition, mêlé à ses pairs engagés dans un autre cursus, à la condition que la configuration des enseignements de la composition électroacoustique-informatique et instrumentale le permette.

Intégrée au département jazz, la classe d'improvisation générative accueille des étudiants des deux cursus qui peuvent indifféremment utiliser l'outil informatique, mais cela ne répond que partiellement à la demande de formation.

## Musique contemporaine et improvisation

Quelles que soient les aires esthétiques relevant aujourd'hui du domaine du jazz : jazz-rock, jazz fusion, latin jazz, mais aussi le retour aux standards, l'improvisation en constitue une des caractéristiques majeures où l'invention musicale, la création, se confond avec l'exécution. Mais au-delà de ces domaines, son enseignement dans les établissements d'enseignement spécialisé de la musique en France et en Europe se limite parfois à des séminaires de quelques jours destinés aux seuls étudiants instrumentistes.

Peu de classes d'écriture « classique » qui pourraient a minima aborder cette discipline en référence aux démarches stylistiques étudiées - notamment médiévale et baroque - intègrent cette problématique dans leur cours et à notre connaissance, même si elle participe désormais de la conscience collective : « un compositeur doit pour le moins avoir réfléchi à la question »,<sup>17</sup> l'improvisation est quasi absente en France des cursus de composition. Toutefois, cet « oubli » dans les cursus ne traduit pas nécessairement une absence d'enseignement et de pratique.

En France, dans les conservatoires, de nombreuses classes de composition électroacoustique et informatique ont développé une pratique régulière de l'improvisation.

Ce sont ces classes qui rassemblent le plus naturellement à la fois des étudiants jazzmen ou issus d'autres pratiques des musiques improvisées et des étudiants d'écriture/composition. Les claviers numériques, la généralisation du système MIDI, des processus d'échantillonnage, du traitement du son en temps réel, la création de nouveaux logiciels, sont autant d'outils et de techniques qui permettent d'utiliser les machines comme des méta-instruments parfaitement adaptés par leur souplesse de manipulation à l'élaboration d'un discours improvisé et à la production de concerts « hors les murs » d'un studio.<sup>18</sup> La puissance sans cesse accrue des ordinateurs qui va de pair avec leur miniaturisation, n'est pas étrangère à cette mutation d'un « tout électronique qui revient vers l'instrumental »<sup>19</sup>

Le rapport à la machine a changé. L'ordinateur est désormais assimilable à un instrument puisqu'il n'est plus nécessaire d'en piloter les données par un clavier externe. C'est une donnée nouvelle d'importance qui induit d'autres comportements, d'autres approches et nous conduit à reconsidérer la notion d'interprétation ou celle plus immédiate de geste instrumental.

Pour les compositeurs, le travail d'improvisation en atelier dans le cadre de musiques mixtes peut revêtir un large spectre de formes selon la problématique que l'on veut traiter. Pour ne prendre que deux exemples, dans la situation où l'instrumentiste joue et le compositeur transforme, un large champ d'investigation peut être exploré avec des moyens très simples de traitement du son. Instrument et électronique sont pensés et joués ensemble. Dans une autre situation, le compositeur peut techniquement réaliser une structure formelle électronique qu'il injectera ensuite dans le discours instrumental.

À court terme, ce qui peut d'abord se concevoir comme autant d'éléments entrant dans un champ d'expérimentation où l'on voit bien que se joue un nouveau type de relation

---

<sup>17</sup> in entretien ; Alexandros Markeas

<sup>18</sup> in entretien ; Michele Tadini

<sup>19</sup> Créé à l'IRCAM par Gérard Assayag, O Max est un logiciel permettant l'improvisation interactive avec l'ordinateur. « O Max combine l'interaction en temps réel de type Max avec les représentations musicales de haut niveau de type Open Music pour créer un « clone » à partir du jeu vivant de l'interprète.

Sessions visibles sur le site [www.ircam.fr/equipes/repmus/OMax](http://www.ircam.fr/equipes/repmus/OMax)



interprète/compositeur dans les deux domaines du jazz et de la musique contemporaine, posera inévitablement la question de l'écriture.

L'inouï n'est pas toujours convenable, mais il conviendra d'en fixer les surprises.

La situation n'est pas la même pour la composition instrumentale et vocale où, absente des cursus, l'improvisation ne fait pas l'objet d'un enseignement même occasionnel par le professeur référent.

L'enseignement supérieur en France, n'est pas exemplaire en ce domaine et souffre de la comparaison avec bien des conservatoires anglo-saxons ou des pays du nord.

Le contenu du cursus de composition de la Haute École de Musique d'Oslo prévoit des cours d'improvisation sur une durée minimale d'un an pour l'ensemble des étudiants dès leur admission en premier cycle (Bachelor). Dans les faits, les étudiants dans leur majorité choisissent de prolonger cette formation une deuxième année. Par cet enseignement, mêlés à des interprètes, ils renouent avec une pratique instrumentale et développent un savoir-faire d'orchestrateur.

La seule variété des dispositifs instrumentaux originaux auxquels ils sont confrontés constitue un champ unique d'expérimentation en direct.<sup>20</sup>

### Quelques questions

Il est acquis que l'émergence de nouveaux espaces technologiques, de l'écriture numérique, des principes de modélisation qui a permis de penser et concevoir de nouvelles formes artistiques, amène à reconsidérer les modèles de formation.

Les concepts d'interdisciplinarité, pluridisciplinarité, multidisciplinarité, recouvrent souvent dans les discours des réalités identiques ; que ces discours portent aussi bien sur la notion « d'œuvre » comme sur les enjeux et modalités d'une formation permettant de les créer.

Sur les champs esthétiques du jazz et de la musique contemporaine s'affirme par une volonté d'expérimentation préalable, le désir d'un recouvrement entre la pensée qui permet d'engager le processus de conception et le faire, dans une relation de quasi-immédiateté.<sup>21</sup>

Ainsi, la pratique de l'improvisation, la connaissance des techniques propres aux diverses formes des autres expressions musicales<sup>22</sup> apparaissent comme difficilement contournables

---

<sup>20</sup> in entretien ; Clément Cannone.

Ancien élève de l'École Normale supérieure lettres et Sciences humaines de Lyon et diplômé de la classe d'accompagnement du CNSMDL, Clément Canone est agrégé de musique et a effectué dans le cadre d'un travail de recherche sur l'improvisation un séjour à la Haute Ecole de Musique d'Oslo. « Les cours d'improvisation sont transversaux. Ils s'adressent à des groupes d'étudiants qui rassemblent des compositeurs, des chanteurs traditionnels et lyriques, des instrumentistes de toutes les disciplines. Trois professeurs ont la responsabilité de cet enseignement pour l'ensemble des étudiants : Ivan Grydland, guitariste, Lisa Dillan, chanteuse de jazz et Jan martin Smordal, pianiste. La fréquence des cours est hebdomadaire sur les deux semestres et leur format est d'une heure trente. Chef du département de composition et professeur, Lasse Thoressen utilise les outils de micro-analyse (UST), développés par le groupe de recherche Musique Informatique Marseille, (MIM) et a développé un système de notation utile pour relever les éléments en analyse d'écoute. Un « diplôme artistique » incluant une large part de recherche, sanctionne pour le compositeur un niveau élevé de spécialisation. Un Doctorat fondé sur un double programme de recherche liant l'acte de création interprétatif à la composition a été nouvellement créé. »

Le site web de la Haute Ecole [www.nmh.no](http://www.nmh.no) précise que pour l'entrée en premier cycle de composition (Bachelor), le cours est ouvert aux étudiants ayant un « background » de jazz, pop, rock ou de musique traditionnelle.

<sup>21</sup> Raphaël Cendo a abordé comme une « question primordiale » ce thème de l'expérimentation avec les musiciens avant l'élaboration d'une œuvre mixte, le travail sur le matériau acoustique et ses conséquences sur la composition électronique. Il pose aussi dans ce cadre d'une relation « acoustique-électronique-espace » spectaculaire, la question de la transmission d'un projet « en train de se faire » à des collaborateurs multiples.

<sup>22</sup> Pour Bernard Cavanna cette connaissance est importante : « La musique est avant tout un geste. Ainsi, je pense que dans un premier temps, la maîtrise de l'outil électronique ou électroacoustique n'est pas nécessaire. Cela peut venir après. Il faut que l'étudiant travaille d'abord sur le concret de la matière acoustique. L'introduction d'instruments traditionnels européens ou

dans les différents cursus. Les points de vue se recoupent. Pour ceux qui ne l'ont pas pratiquée ou ne la pratiquent pas, l'improvisation permet d'affronter des situations utiles pour le développement de l'imagination, mais elle est aussi nécessaire pour répondre à des situations dont aucune écriture ne peut rendre compte.

La notion de « Déplacement » du lieu de l'écriture, du lieu de représentation, l'introduction de « l'espace du visuel dans celui de l'écoute », le nouveau rapport au public ainsi induit, la prise en compte d'autres *espaces ouverts* de la composition, constituent autant de points sensibles, émergents, repérés par le plus grand nombre et définis comme autant d'enjeux pour la conception et structuration d'une politique générale de formation.

### *Vers de nouveaux cursus*

La question de l'actualité du modèle traditionnel européen de l'acquisition des connaissances pour le compositeur est posée; question à laquelle s'attachent d'autres interrogations concernant la place d'un cursus de composition de jazz et musique contemporaine dans la durée des études musicales, le lien ou l'absence de lien entre écriture musicale et composition, la nature et destination du travail du compositeur.<sup>23</sup>

Pour les compositeurs engagés ou non dans une activité d'enseignement, aussi bien que pour des responsables de structure, doivent s'appréhender les éléments d'une nouvelle problématique relative au cadre et contenus d'un cursus.

Il est intéressant de constater combien sont proches sur ce point, des personnalités aussi différentes dans leur engagement esthétique que; Manfred Trojahn, Frédéric Durieux, Edith Canat de Chizy, Alessandro Solbiati, Bernard Cavanna, Robert Pascal ou Yan Maresz qui peuvent se reconnaître dans le propos d'un des leurs : « un cursus de composition aujourd'hui doit-il et peut-il tout prendre en compte ou créer des manques que l'École, cadre d'accompagnement, ou un parcours coordonné par convention avec d'autres structures, peut permettre à l'étudiant de combler ? »

En d'autres termes, le jeune étudiant compositeur a besoin d'espace, de temps pour expérimenter, écrire et il convient par souci d'exhaustivité de ne pas empiler par strates des sommes de connaissance qu'il ne pourrait mettre en œuvre pendant son cursus.

C'est un truisme, comme pour toute autre discipline, un cursus de composition, jazz, musique savante, même supérieur, ne forme pas que des compositeurs mais aussi par adaptation et glissement des compétences, de futurs directeurs artistiques de salles ou de festivals, de structures d'enseignement, des arrangeurs, orchestrateurs, des programmeurs, des réalisateurs de radio, des ingénieurs du son. Dans ce cercle, les métiers sont multiples.<sup>24</sup>

Ce point est souvent évoqué par les compositeurs qui constatent l'émergence d'une nouvelle demande venant des instrumentistes qui souhaitent aborder la composition au même titre que la musique de chambre ou les autres disciplines complémentaires. Créer est alors perçu par

---

*extra européens me paraît très opérante pour enrichir le vocabulaire, le discours, parce pouvant modifier la conscience d'une temporalité ».*

Ce point de vue est partagé par François Rossé : « Il faut retourner au geste. La préparation de l'objet, la démarche est aussi importante que l'objet même. Dans le domaine de l'écriture instrumentale, il faut que l'étudiant puisse avoir intégré des éléments différents de cultures différentes pour s'ouvrir à d'autres questions ; celle de la relation écrit/improvisé, d'une nouvelle approche de l'instrumentation, de l'orchestration, d'une autre écoute intérieure ».

<sup>23</sup> Les compositeurs Robert Pascal, Luis Naon, Vincent Carinola in « Composer aujourd'hui »

<sup>24</sup> Sur les 24 Hochschulen en Allemagne toutes n'ont pas de département de composition mais le ratio avec la France, pour le nombre d'étudiants diplômés chaque année est de l'ordre de 1 à 10. La densité du réseau, outre-Rhin : orchestres, opéras, radios télévisions, écoles supérieures, théâtres, presse spécialisée, offre de nombreux postes souvent occupés par des compositeurs de formation.

l'étudiant instrumentiste comme une activité de formation lui permettant de sortir de sa seule pratique instrumentale, de la questionner afin d'en mieux saisir le sens et d'affirmer ses options esthétiques personnelles d'interprète.

L'idée de professeur de composition pour les étudiants interprètes dans les structures de formation, inhérente au jazz, est partagée par beaucoup qui pensent que dans le domaine de la formation « classique », ce type de classe pourrait aussi répondre à un besoin d'interdisciplinarité en intégrant des savoirs en analyse, instrumentation, écriture fonctionnelle et improvisation, afin d'accompagner ce désir de créativité et d'en structurer les effets.<sup>25</sup>

Pour condenser les divers points de vue, l'on peut penser que peu importe le point d'où l'on part. Ce qui compte c'est le mur contre lequel on va buter et ce mur, pour celui qui est habité par un désir d'invention est bien sûr celui de la création. Or, pour le créateur, « Toute écriture est liée à un terrain d'opération et avec la technologie, le traitement du son, ce terrain est multiple »<sup>26</sup>.

Pour les deux domaines de la formation à la composition, jazz et musique savante, plusieurs champs se recouvrent qui entrent dans un constat général :

- les nouvelles possibilités de communication, d'information, d'acquisition des données d'accès aux œuvres (internet), l'ouverture européenne permettant les échanges d'étudiants par convention avec les établissements des autres pays et une meilleure connaissance des divers systèmes d'enseignement, ont considérablement modifié les besoins, la nature des demandes et les pratiques.

- comme cela est souvent évoqué par les enseignants des classes d'électroacoustique, la prise en compte d'éléments d'acquisition entrant dans une dynamique de la création ne relève pas de la seule responsabilité d'une classe de composition qu'elle soit dévolue au jazz ou la musique savante.<sup>27</sup>

- la problématique des fonctions de l'oralité par rapport à l'écrit, de l'improvisation, s'est déplacée et a pris d'autres formes. Déjà présente dans la musique ancienne et baroque si l'on veut ne considérer qu'un répertoire où elle se révèle à l'évidence, elle peut s'aborder très tôt et pas seulement dans les classes de composition, mais aussi en ateliers de réalisation, en musique de chambre et dans toute autre discipline afin de découvrir les mécanismes du langage par l'invention personnelle.<sup>28</sup>

- se pose aussi pour le jazz comme pour la musique contemporaine la question d'une nouvelle culture de l'écoute et de l'acquisition de méthodes et de techniques d'analyse adaptées aux œuvres et aux langages de notre temps<sup>29</sup>.

---

<sup>25</sup> Daniel d'Adamo dans notre entretien a défendu cette idée, rendant compte de la réalité des demandes telles qu'il les constate dans le cadre de son activité de professeur de composition au Conservatoire de Reims. Venus à la composition par la pratique instrumentale Benjamin de la Fuente, François Rossé, Vincent Carinola, Yan Maresz, Raphaëlle Biston pour ne citer qu'eux, auraient pu être concernés par la présence d'une telle classe.

<sup>26</sup> Vincent Carinola, Yan Maresz, Robert Pascal ; entretiens

<sup>27</sup> Lors de nos entretiens, trois jeunes compositeurs nous ont signalé ne pas avoir connu l'existence d'une classe de composition dans l'établissement même où ils effectuaient leurs études instrumentales. Ce n'est qu'après plusieurs années de cursus dans leur discipline qu'ils ont pu prendre connaissance de la présence de cet enseignement, rencontrer le professeur et satisfaire aux conditions d'accès.

<sup>28</sup> « *Il faut des classes de composition mais aussi des enseignements qui intègrent une gymnastique créative où peut se former la personnalité d'un jeune musicien qu'il devienne ou non compositeur. Dans tous les cas, il pourra mieux comprendre et participer ainsi aux aventures de son temps* » François Rossé, entretien.

<sup>29</sup> Espace interdisciplinaire, le cours d'improvisation qui mêle des étudiants compositeurs et interprètes qu'aucun répertoire n'aurait pu rassembler, pose la question d'un protocole d'analyse du « non écrit », par la seule écoute et de la connaissance de nouvelles méthodes d'approches en analyse, élaborées en ce sens.

Selon les témoignages des compositeurs enseignants dans les conservatoires supérieurs européens, quelle que soit l'importance des structures, la constitution d'un groupe en interne, permettant de jeter les bases d'un travail interdisciplinaire demeure difficile. Or, c'est un des enjeux essentiels dont dépendra à la fois la qualité des projets de création à venir, constituant autant de réponses possibles à l'incessante évolution des esthétiques, des technologies, comme des moyens de médiatisation des œuvres.

Plus que jamais, il faut aujourd'hui tout mettre en œuvre pour que les musiciens créateurs, dans le cadre même de leurs situations de formation et d'apprentissage, puissent partager et échanger savoirs et pratiques que leur inventivité illustrera sur leur aire propre d'expression, ou sur une aire commune, ou par la création d'espaces nouveaux.

Dans les différents domaines de la recherche scientifique cette nécessité a été bien comprise. On pense alors à la belle injonction de Schoenberg : « Haro sur le spécialiste » !

Or, en art, la tentation de sectorisation des aires esthétiques alors que se réinvente la notion d'Atelier est palpable dans un monde où le « tout économique » entend aussi régir en référence à sa seule logique l'espace culturel de la création.

A la fermentation de la diversité sont opposés des concepts vides de « gestion » qui séduisent les pouvoirs politiques et visent à circonscrire chaque espace esthétique à sa seule expression où, dans cette quête de définition d'un « produit » la communication tient lieu de contenu. Au moment où nous écrivons ces lignes, nous apprenons que le gouvernement et le parlement du Baden-Wurtemberg envisageait de donner suite à un rapport de la cour des comptes du Land pour réduire par seul souci d'économie, l'accès d'un cinquième de la population étudiante aux Hochschulen sur son territoire. La décision a porté sur les Hochschulen de Mannheim et Trossingen aux cursus des plus novateurs, en réduisant l'ensemble de leurs activités de formation aux jazz, pop music et danse pour Mannheim, musique ancienne et pédagogie élémentaire pour Trossingen.

Appliquée, cette décision non seulement détruira les acquis de plusieurs années d'expérimentation et de mise en œuvre d'un projet global de formation aux cursus performants, mais, isolant les pratiques, en obèrera leur rayonnement.

### *Pour conclure*

On peut penser qu'il peut paraître curieux d'aborder l'écheveau des relations entre le jazz et la musique contemporaine aujourd'hui sous l'angle de la problématique de leurs enseignements dans les divers cadres institutionnels où ils sont présents et inscrits.

Certes, une myriade d'entrées sont possibles, toutes intéressantes et utiles pour affiner la pertinence de la perception de ce qui bouleverse et questionne nos habitudes, nos modes de pensée, notre action même de créateur ou d'acteur de la vie musicale.

Toutefois, notre expérience directe faite de réalisations, productions, créations comme interprète et/ou compositeur jointe à une connaissance intime de l'enseignement supérieur dans diverses institutions françaises et européennes, nous a naturellement amené à considérer que cet *espace médian* de la formation supérieure qui vise à la professionnalisation, est un extraordinaire miroir à l'image mobile où se joue le rapport complexe entre deux formes de création musicale – c'est l'objet de notre réflexion ; jazz/musique contemporaine – et la société.

C'est aussi qu'il convenait de témoigner.

Le jazzman, créateur en temps réel, l'arrangeur compositeur, comme l'interprète des œuvres nouvelles, « l'écrivain de musique », dans l'espace où se déploie une inventivité désormais liée à la culture de l'autre est à la fois un traducteur et un initiateur de ce qui fertilise notre époque.

Il semble que le champ ouvert n'ait jamais été aussi large.

Henry Fourès juillet 2103