

Eric Desbois

**LE RELEVE,
OUI MAIS COMMENT?**

Remerciements

Je te tiens à remercier toutes les personnes ainsi que les musiciens qui m'ont soutenu durant ma réflexion :

Tous les musiciens ayant répondu à mon questionnaire,

À mes élèves.

Table des matières

INTRODUCTION	4
I Descriptif de l'apprentissage du jazz	5
a) Les origines, la tradition :	5
b) Qu'est-ce que l'improvisation ?	5
II Outil d'apprentissage pour l'improvisation :	9
a) Le relevé, sa transcription	10
b) Utilisation d'un logiciel de ralentissement	11
III Applications pédagogiques :	12
1) Choix du relevé	12
2) Apprentissage du relevé.....	12
3) Transcription du relevé	13
4) Jouer le relevé de solo.....	13
5) Analyse	14
6) Répétition, Rythme, Déformation, Phrasé	15
CONCLUSION	23
BIBLIOGRAPHIE	25
ANNEXES.....	26

INTRODUCTION

Depuis mes débuts, j'ai toujours été sensible à cette envie d'imiter les plus grands musiciens de jazz.

Comme beaucoup d'autres musiciens, j'ai commencé par faire des relevés de solo et, pour moi, la meilleure façon d'entraîner mon oreille et de développer mon vocabulaire d'improvisateur fut, dans un premier temps, de les apprendre par cœur, puis de les transcrire sur une partition. Le choix du répertoire se fit sur mes solistes favoris.

La capacité à entendre et à retransmettre les idées musicales que nous avons en tête permet d'orienter un travail vers la construction d'une improvisation.

Souvent les débutants sont capables d'entendre les formes de leurs idées, mais pas la hauteur exacte du son ni le rythme précis de celles-ci.

Donc, ils peuvent difficilement transmettre par l'instrument. C'est pour cette raison que l'entraînement de l'oreille est très important.

Mon travail de musicien est devenu plus efficace lorsque je me suis mis à fonctionner de façon microscopique sur le phrasé, les accents, l'analyse des notes utilisées en rapport à l'harmonie et le matériel employé (gammes, accords, motifs...).

La pratique vocale m'a permis également de fixer les phrases et les mélodies de façon physique et de mieux développer la précision, le swing, la justesse et la stabilité rythmique.

Le but de ce travail est d'apporter une pédagogie basée principalement sur l'écoute et le mimétisme, travail indispensable à l'apprentissage de cette musique qu'est le jazz et qui a fait ses preuves parmi les plus grands improvisateurs de ce style.

De plus en plus, et malheureusement, l'enseignement du jazz, musique de tradition orale, se fait par l'intermédiaire de partitions, de façon plus analytique. En effet, on voit apparaître de nombreuses méthodes spécifiques à chaque instrument et la référence à l'enregistrement vient seulement en second plan. L'essentiel de l'apprentissage de cette musique étant l'oralité, on ne peut se priver de la richesse des enregistrements, une des véritables sources de tous les musiciens de jazz.

Il est important à mon sens de trouver ses propres outils de travail et exercices par l'écoute plutôt que d'utiliser des transcriptions toutes faites achetées dans le commerce.

Comment trouver sa propre méthode de travail ? Comment développer l'autonomie chez l'apprenant ?

Une solution : le relevé, oui mais comment ?

Nous allons, au travers d'un **travail pédagogique sur le relevé, dégager ces différents exercices et outils de travail** qui seront importants pour **développer l'autonomie chez l'apprenant** et ainsi trouver son langage pour improviser.

I Descriptif de l'apprentissage du jazz

a) Les origines, la tradition :

Écouter du jazz est l'un des meilleurs moyens pour progresser dans son étude. Pour nous aider à mieux nous situer dans cette musique, connaître son histoire diminue le décalage culturel entre notre culture d'origine et cette musique de tradition afro-américaine.

L'imitation est un moyen universel d'apprentissage. D'ailleurs, un bébé, avant même d'avoir structuré sa pensée par le langage, imite les comportements de son entourage, ce qui le tire en avant vers les étapes futures de sa croissance physique et intellectuelle. Il en est de même pour l'étudiant en improvisation qui doit utiliser l'imitation, le "mimétisme" musical comme un moyen empirique mais efficace de progression. Par ce procédé, il mobilise son corps et sa pensée de façon instinctive (et donc accélérée) afin de (re)produire une image parfois imprécise mais globale de son modèle.

Comme le dit Brandford Marsalis (Jazz magazine, juillet août 1990, p. 444), *il arrive à tous les jeunes musiciens de ma génération de jouer comme Sonny Rollins, Charlie Parker, John Coltrane ou Wayne Shorter. Tout musicien a un modèle dont il écoute les disques, dont il étudie la façon de prendre un solo. Ce n'est pas pour autant un clone.* Il faut savoir que pour ces grands musiciens (C.Parker, J.Coltrane, S.Rollins...), ils étaient dans une sorte « d'âge préhistorique » de la didactique du jazz. Ils avaient seulement les disques en Vinylite, les concerts et la radio. Je m'appuierai également sur ce qu'avancait Max Roach, *Records are the textbooks of jazz.*

Nous pouvons alors nous demander si dans notre rôle de pédagogue, nous devons donner à nos élèves une technique, des idées ou développer une personnalité ?

b) Qu'est-ce que l'improvisation ?

Il est facile d'analyser les solos de Charlie Parker, de voir que, sur Ré7, il joue tel genre de choses, etc. Mais, en fait, il est plus intéressant de savoir ce qui se passe dans la tête de celui qui improvise, au moment où il improvise. De là, on pourrait peut-être tirer d'autres techniques pédagogiques.

Essayer de savoir ce qui se passe quand on joue c'est comme vouloir essayer de reconstituer ses rêves. C'est le même rapport au temps. Pas le temps pulsé, rythmé, mesurable et mesuré, mais un temps, qui n'est qu'un présent, un temps sans passé ni futur.

François Jeanneau cite Stravinsky lors du colloque de Mulhouse en 1984 sur les pédagogies du jazz disant que *la musique est le seul domaine où l'homme réalise le présent.*

On peut décrire certains phénomènes. D'abord, l'impossibilité de revenir en arrière, ce qui empêche toute analyse approfondie, mais demande un contrôle parfait du moment. Un contrôle en temps réel de ce qui se passe, de ce qui peut se passer encore, mais aussi de ce qui va pouvoir se passer tout de suite après.

On se trouve sommé de résoudre l'ensemble des difficultés qui se présentent, et de les résoudre avec sa seule intuition. D'analyser uniquement par le réflexe.

Toute l'expérience que l'on peut avoir dans la musique, et dans d'autres domaines, n'est pas de trop dans ces moments-là.

Gardons à l'esprit que cette notion d'analyse est fondamentale car « décider (même dans l'urgence) » induit une analyse, indubitablement, même si celle-ci est globale ou systémique, même si elle néglige les étapes d'une analyse approfondie.

Il ne faut pas qu'il y ait de décalage dans l'interprétation entre le moment où une chose est pensée et le moment où cette chose est jouée. Toute information, extérieure ou intérieure, s'impose comme évidente, du seul fait de son apparition; elle sera bientôt balayée, remplacée par une autre, mise hors-jeu.

Elle s'inscrit aussitôt dans un passé irrécupérable. Cela crée une sorte de flux qu'on pourrait comparer à la descente d'un torrent en canoë : on est coincé entre deux rives, il y a des limites à ce qu'on est en train de faire. Dans le même temps, il y a du courant ; il faut assurer sa trajectoire, négocier et sympathiser avec les remous...

Il faut que tout se résolve en temps réel. L'improvisation doit développer ce chant intérieur qui exige d'être accompagné d'un paysage mental d'une grande netteté. **Le fonctionnement en temps réel implique un sentiment d'urgence.**

Mais, ce qui est important dans le rapport à l'instrument, c'est de réduire le délai entre le moment où l'on perçoit quelque chose, et le moment où l'on arrive à avoir une réaction/action: il faudrait supprimer l'étape intermédiaire de l'analyse, la court-circuiter. Et fonctionner seulement avec le principe perception/action/réaction.

L'improvisation doit, en même temps, se nourrir de tout ce qui lui arrive, sans censure ni complaisance. C'est l'éternel combat entre structure et liberté.

Il y a toujours ce combat entre une chose préétablie, et l'usage qu'on en fait. Improviser, ce n'est jamais se dire: « Ici, c'est Ré7, après ce sera Sol mineur, etc. » On ne doit pas avoir ce genre de schéma en tête. On deviendrait mécanique, on enfilerait des notes et des accords. Mais, en fait, on ne jouerait rien, **car il y manquerait l'intention**, cette fameuse notion d'urgence.

C'est grâce à elle que l'on donne du poids et de l'intention à ce qu'on joue. C'est grâce à elle que le courant peut passer.

Il me semble que deux choses sont très importantes pour un musicien :

- L'oreille, mais pas forcément l'oreille absolue. Il faut éduquer son oreille d'une façon analytique, qui soit fiable, et qui ait un temps de réponse le plus court possible. Apprendre à reconnaître les intervalles, les accords, permet une meilleure utilisation de son matériel pour pouvoir développer son langage musical et affiner sa perception et son exécution. Les élèves ont la connaissance théorique des onzièmes, des treizièmes sur n'importe quel accord, mais, dans la plupart des cas,

ils ne savent pas identifier par l'oreille une tierce majeure d'une tierce mineure. Chanter correctement est un moyen de mieux progresser. Il faut mettre le corps en mouvement. Il ne faut pas hésiter à chanter, à siffler, à murmurer : n'importe quel moyen qui passe par le corps et les oreilles et qui puisse intérioriser les sons mais également les rythmes.

- Le rythme : Jamais abstrait, doit être ramené à un vécu corporel. Pour cela, il faut travailler sa mémoire motrice. De la même manière que pour le travail auditif, ne pas hésiter à taper, marcher, danser pour intégrer le rythme de façon sensorielle.

Ces deux qualités essentielles sont évidemment travaillées à travers le relevé. En effet, la démarche de relever quelque chose soi-même est plus importante que le contenu lui-même de l'œuvre choisie. Rien ne vaut de le faire soi-même : relever les solos de n'importe qui, relever la ligne de basse, savoir identifier les accords, reconstituer une grille...

Il faut s'habituer à visualiser les informations sans les écrire : « l'écriture intérieure » avant de passer à la transcription.

Afin d'affiner cette écriture intérieure, la première étape va être l'imitation. Il s'agit d'imiter les musiciens avec lesquels on se sent quelques affinités. Mais il faut essayer de les imiter de l'intérieur, c'est-à-dire d'essayer de comprendre pourquoi tel musicien joue comme cela, pourquoi il a évolué dans telle direction, etc. Il s'agit de confronter la musique de l'autre à son propre intérêt et à son propre travail.

La prononciation et l'accentuation sont aussi importantes que la grammaire, le vocabulaire, la syntaxe le sont en français. C'est par la prononciation qu'on arrive à se faire comprendre d'où la nécessité d'imiter au plus près, comprendre, et non pas simplement copier la phrase musicale.

À cela s'ajoute deux autres points indispensables :

1) La maîtrise du temps

- a. Au plan microscopique, celui de la pulsation. Savoir mettre en place quelque chose entre deux temps d'une mesure.
- b. Au niveau moyen, savoir inventer et cadrer une phrase dans un espace de deux ou quatre mesures;
- c. Au plan macroscopique, essayer d'agencer un ensemble de propositions, dans une structure plus large; douze mesures, trente-deux mesures. Savoir organiser un solo, de, façon à ce que, même sans structure de départ, une sorte de logique interne soit perceptible à l'arrivée.

2) La réduction du délai entre proposition et action,

Avec un taux minimum de distorsion. Cela implique le fonctionnement de toutes les mémoires (mémoire motrice, digitale, cérébrale, visuelle, auditive, etc.). Cela veut surtout dire: apprendre à ne rien jouer pour rien.

La théorie n'est pas un préalable indispensable. Elle est formulée au fur et à mesure des besoins. La théorie peut très bien se prêter à un travail individuel, surtout avec l'abondance de la documentation disponible de nos jours. Il faut savoir analyser ce que l'on joue, ce que les élèves jouent et en tirer un profit quel qu'il soit. On aurait tendance à faire arrêter la prestation à tout instant parce que là une phrase serait mal articulée ou là un accord sonnerait mal. L'improvisateur, aujourd'hui, a accès à toutes sortes de pratiques. Il peut jouer sur des accords, appréhender des cellules rythmiques, recomposer ou varier des séries, improviser sur des sons.

