

INTRODUCTION

Il existe depuis très longtemps un enseignement de la flûte traversière (Boehm) dans les conservatoires en France, donc déjà un certain savoir-faire de l'apprentissage de cet instrument. Aujourd'hui l'on observe une plus grande diversité dans les ensembles de jazz, ce qui englobe autant le swing, le free, les musiques improvisées, le jazz contemporain ainsi que les musiques binaires telles que le funk, la salsa, l'électro-jazz ou encore les M.A.A. Les formations se diversifient et s'enrichissent d'instruments issus souvent de l'esthétique classique, qui n'avaient été fabriqués que dans le but de servir cette esthétique. La flûte en fait donc partie. Au début, l'instrument n'était pas représentatif du jazz mais était utilisé pour apporter une couleur à la palette du saxophoniste, nous verrons qu'aujourd'hui ce n'est plus le cas, la flûte est très fréquemment utilisée en jazz et va même trouver sa place auprès des M.A.A. Le jazz est une discipline qui est maintenant enseignée dans pratiquement tous les conservatoires, et les M.A.A. y sont en pleins développements ; cela dit il est très difficile de trouver un enseignement de la flûte jazz au sein de ces deux esthétiques en constante évolution.

Le terme flûte jazz est peu connu et encore peu utilisé, il faudra le définir par son histoire, ses modes de jeu et son répertoire, de cette culture en découle des enseignements. De manière générale, il n'existe pas de cursus type en flûte jazz dans les conservatoires en France aujourd'hui, cela dit certaines voies d'apprentissages y sont proposées. Etant donné que l'on retrouve la flûte dans beaucoup d'esthétiques (classique, jazz, Musiques traditionnelles et M.A.A.) cela laisse un champ très large au professeur pour puiser ses ressources pédagogiques.

I. PRESENTATION – HISTORIQUE

a) Rapide historique : l'émergence dans les années 50

Pendant longtemps, la flûte traversière fut assimilée à la musique classique occidentale. Le jazz, musique afro-américaine, est né au début du XXe siècle ; la flûte y prend sa place tardivement. Le fait de l'introduire dans le jazz est en premier lieu une démarche des compositeurs, arrangeurs. Lorsqu'ils se rendent compte que certains de leurs

saxophonistes jouaient un peu de flûte, ils décidèrent d'utiliser cette nouvelle couleur dans leurs arrangements. Comme le raconte Jérôme Richardson dans « The flute in jazz » de Peter Westbrook (page 24) , il explique que c'est un peu par accident qu'il joua de la flûte « King Fish » de Quincy Jones : «Alors qu' ils étaient en pleine répétition, Jerome était au saxophone alto , il eût un appel téléphonique, demanda au premier alto de le remplacer pendant qu'il alla répondre, lorsqu'il revint il pris la flûte et transposa la partie de trompette dans la 3^e octave de la flûte . Quincy s'écria alors « That's it ! » et il décida que Jerome Richardson jouerait « King Fish » à la flûte.

La raison principale de l'entrée tardive de la flûte dans le jazz est l'étroitesse de son spectre sonore, par conséquent sa faible puissance sonore, comparée à une trompette ou un saxophone qui peuvent être joués en acoustique avec aisance lorsqu'ils sont accompagnés d'une section rythmique. Les progrès de l'amplification durant les années 50 ont encouragé les saxophonistes à se servir plus souvent de la flûte.

Le premier solo fût enregistré à New York en 1927 par le cubain Alberto Socarras avec l'orchestre de Clarence Williams sur le thème de « Shootin' the pistol ». Cela dit, c'est Wayman Carver qui fût considéré comme le premier flûtiste de jazz, grâce à ses enregistrements avec l'orchestre de Chick Webb entre 1933 et 1937. Ce sont donc les compositeurs dirigeant les grands orchestres qui introduisirent la flûte dans leurs arrangements, parties ensuite attribuées aux saxophonistes. Ce fût le cas de Jérôme Richardson chez Lionel Hampton, ou encore Franck Wess chez Count Basie. On a beaucoup de mal à trouver des flûtistes jouant l'esthétique be-bop à cette époque, plusieurs hypothèses sont possibles :

- Un contexte social, Magic Malik : « (...) *trouver une bonne flûte devait être plus difficile et plus onéreux que de se procurer une bonne trompette par exemple.* »
- Arnaud Bessis : « *Parce que, à la différence de la trompette ou encore plus du sax, la flûte ne semblait pas faire l'unanimité dans le jazz (contrairement au latin jazz ou à la salsa), il y a et il y a eu de très bons flûtistes dans le jazz mais pas de Charlie Parker ou de Louis Armstrong (...)* »
- Henri Tournier : « *...J'ai abordé le be-bop en flûte jazz et j'ai trouvé qu'on n'avait pas la même densité qu'un saxophone, qu'à la flûte il y avait un côté un peu léger, brillant, virtuose, rythmiquement très intéressant mais pas avec cette densité que l'esthétique demande.* »

Le problème du son faisait sûrement partie des raisons pour lesquelles la flûte n'a pas trop trouvée sa place durant l'ère be-bop, mais aussi parce qu'elle était utilisée depuis peu par les jazzmen, ils ne la pratiquaient peut-être pas assez pour s'aventurer à jouer ces thèmes

complexes et rapides. Dizzy Gillespie contribua beaucoup aussi à l'avancée de la flûte dans le jazz ; effectivement l'esthétique latin-jazz de ses orchestres permis de mettre en valeur l'instrument , beaucoup de «doubleurs», terme utilisé par Peter Westbrook, y sont passés (Richardson , Moody...) . En 1953, Sam Most marqua l'histoire en enregistrant le premier solo de flûte avec la voix en simultanée (le growl) : « I hear a rhapsody ». Ce langage fût ensuite adopté par beaucoup d'autres flûtistes, notamment Roland Kirk, grand ambassadeur de l'instrument, qui poussa cette technique à l'extrême. Le fait que l'on retrouve la flûte dans beaucoup d'autres cultures, a poussé certains à s'inspirer des musiques traditionnelles, comme qui poussera plus tard Paul Horn ou Yussef Lateef à intégrer des flûtes orientales ou chinoises à leur palette instrumentale.

En réaction avec le mouvement du be-bop, apparait celui de la West Coast, contexte musical favorable à la faiblesse du volume sonore de la flûte : le « cool ». Ces représentants sont : Bud Shank, Buddy Collette ou encore Herbie Mann. Ce dernier est sûrement le premier flûtiste non classique à atteindre une notoriété internationale. En 1956, il est nommé « meilleur flûtiste » par la revue américaine « Down Beat », qui inclue pour la première fois la catégorie flûte dans son célèbre classement annuel des meilleurs musiciens de jazz ; démontrant aussi que l'instrument est accepté dans le jazz.

L'arrivée du free-jazz au début des années 60 profite à l'avancée de l'expressivité de l'instrument, ainsi qu'à l'intégration de techniques flûtistiques issues de la musique contemporaine ; comme le démontre le jeu peu conventionnel d'Eric Dolphy .C'est au milieu de cette même décennie qu'apparaissent les flûtistes de formation classique, comme le célèbre Hubert Laws qui adapta sa technique classique au phrasé bop. Il suit ensuite le mouvement funk des années 70 auprès d'Herbie Hancock (« Flood »). Le jazz-rock fait lui aussi son apparition, c'est Jeremy Steig qui le représente au sein de son groupe « Jeremy Steig and the satyrs », ainsi que Joe Farrell aux côtés de Chick Corea (Return to Forever). En parallèle, à cette époque, Ian Anderson introduit la flûte dans le monde du rock avec son groupe « Jethro Tull ».

A partir des années 80, le niveau des flûtistes jazz monte considérablement car la plupart sont dotés d'une solide formation classique, autant dans la qualité de son que dans la précision du phrasé (James Newton disciple de Laws), comme par exemple Steve Kujala qui intègre le sextet de Chick Corea. Un retour aux valeurs des standards a lieu, on retrouve par exemple Nicolas Stilo jouant avec Chet Baker à la fin de sa vie. Des années 90 à nos jours, un nombre croissant de flûtistes s'est consacré au jazz, il montre que la flûte est considérée comme un instrument de jazz, et sa pratique est en constante évolution (Malik Mezzadri, Greg Patillo, Stéphane Guillaume..).

Il existe peu de littérature concernant la flûte jazz. J'ai donc basé ma réflexion sur les quelques écrits qu'il existe et principalement sur des ressources humaines, c'est-à-dire des entretiens avec des flûtistes ou professeurs.

b) Les modes de jeu

La flûte jazz se détache de la flûte classique par sa conception du son :

Henri Tournier : « *Ce qui fait la différence entre la flûte classique et la flûte jazz serait le son.* ».

Johanne Favre : « *l'équilibre vitesse d'air/pression n'est pas le même* ».

Arnaud Bessis : « *La flûte dépouillée de sa virtuosité associée, libérée de la constante du vibrato et curieuse de se re-découvrir elle-même dans ses possibilités de timbre et de rythme.* ».

Magic Malik : « (...) *me réapproprier mon instrument par rapport à ce que je voulais faire* (...) »

Le fait que la flûte soit un instrument arrivé tardivement dans le jazz, a pour avantage de laisser aux flûtistes une plus grande marge de manœuvre de réappropriation du son parce qu'il n'y a pas (encore) autant de références emblématiques comme il peut y en avoir par exemple pour le saxophone ténor (L.Young, C.Hawkins, J.Coltrane, D.Gordon, S.Rollins, ...). On peut dire que le terrain est moins balisé, il y a beaucoup plus de possibilités dans la recherche du son sans qu'il soit tout de suite connoté. C'est pareil dans le choix du modèle de l'instrument, les flûtistes n'utilisent pas tous les même modèles de flûtes, comme cela pourrait l'être avec Selmer pour les saxophones, même si Yamaha et Muramatsu gardent un petit monopole. Donc même dans le choix de l'instrument il y a plus de diversités, donc de possibilités : premièrement dans le choix du modèle, mais aussi dans le choix du matériau (maillechort argenté, argent, or, bois) du corps et ensuite de la tête (avec des embouchures plus ou moins ouvertes), ensuite le choix de la patte d'ut ou de si. Les flûtistes de jazz jouent effectivement avec plus de bruits blancs c'est-à-dire avec un son qui contient plus d'air, et peuvent avoir une ouverture de lèvre un peu plus large, ce qui donne cette sensation de rapprochement avec un son de bois, donc un son de flûte traditionnelle.

D'après l'histoire, la flûte se développe dans le jazz au cours du XX^e siècle ; à la même époque se développe en parallèle la musique contemporaine. Lorsque l'on écoute les modes de jeu utilisés par les « doubleurs » ou les flûtistes de jazz, on ne peut pas, ne pas faire la relation entre les deux esthétiques.

Comme le souligne Henri Tournier, la flûte jazz n'est pas « un autre son », disons que c'est plutôt une autre conception du son, « *la porte ouverte à une plus grande palette sonore (...) à différentes optiques de son* ». En parallèle, Pierre-Yves Artaud explique que ces modes de jeu utilisés en musique contemporaine ne sont pas novateur, c'est plutôt la démarche d'un certain retour aux sources dans le but d'ouvrir la palette sonore qui ne s'était jusque là concentré que sur une esthétique. On retrouve dans ses modes de jeu (timbre, techniques de jeu..) une influence très marquée de pratiques des différentes traditions

Les modes de jeu utilisés par les flûtistes (ou doubleurs) dans les enregistrements sont inspirés de la musique contemporaine et des musiques traditionnelles qui sont assez accessibles de part leur oralité. Les flûtistes ont intégrés ces techniques à leurs phrasés, créant plus de variétés dans leur palette de jeu, par exemple :

- Les glissés de la musique indienne vont se traduire comme des sortes de « bend » pour attaquer une note par en-dessous, ou pour reproduire les phrasés des saxophones dans les bigbands. (Anne Drummond, Nicole Mitchell)
- Le Flatterzung utilisé en musique latine, ou provoquer une montée d'intensité dans le son. (O.V.Maraca)
- Les bruits de clé : utilisés par exemple pour imiter un walking basse (Roland Kirk)
- Le staccato : utilisé pour un jeu plus rythmique. (Dave Valentin)
- Le growl : va connoter un phrasé bluesy, se rapproche du son distordu de la guitare. (R.Kirk, J.Steig)

L'aspect sonore joue un rôle très important mais le son de flûte jazz aurait une origine aussi culturelle, qui serait liée autant à la musique contemporaine qu'à diverses musiques traditionnelles. Le jazz, de tradition orale, permet une grande perméabilité aux autres cultures. Ces différentes esthétiques ont permis d'ouvrir l'amplitude du jeu de la flûte ; cependant, rien de vraiment nouveau techniquement n'est apparu, contrairement à ce que l'on pourrait penser. Ces modes de jeu qui apparaissent dans la musique (occidentale) contemporaine, ne sont qu'en fait des adaptations sur la flûte moderne occidentale de techniques venant d'autres cultures, d'autres musiques traditionnelles. Ils sonnent novateurs aux oreilles de tradition occidentale, mais s'il l'on va fouiller un peu dans

certaines musiques traditionnelles, on retrouve ces modes de jeu, mais joués sur des flûtes traditionnelles, très souvent en bois.

Exemples : - La voix en simultanée (growl) : flûte peul, Mali, Guinée.

- Les multiphoniques : Norvège
- Le souffle continu : Rajasthan
- Les glissandos, micro-intervalles : Inde, Chine

Au regard de son évolution dans le jazz, la flûte s'y voit un peu bousculée dans la pratique qu'en ont les jazzmen. Rappelons que les premiers à avoir utilisé cet instrument en jazz sont les saxophonistes, que ces derniers n'ayant pas eu de formation classique, étaient donc autodidactes sur l'embouchure et manquaient de technique. Ils étaient capables de jouer de la flûte, plus confortables dans les deux premières octaves, et utilisaient des doigtés d'harmoniques, ressemblants aux doigtés du saxophone, pour atteindre la troisième octave. Ce mode de jeu est parfois utilisé par les flûtistes aujourd'hui, comme un effet de son ; un manque de technique peut donner naissance à un nouveau mode de jeu de l'instrument. Cela dit, la qualité de son va s'améliorer avec l'arrivée des flûtistes de formation à la fin des années 50. Magic Malik : « *Il y a aucun flûtistes, avant Hubert Laws, qui avaient une technique de flûte* ».

Dans la tradition orale du jazz, les flûtistes ou doubleurs se sont écoutés, influencés les uns les autres, et se sont même parfois transmis leur savoir (exemple : Georges Adam était l'élève de Wayman Carver, James Newton était l'élève de Buddy Collette..). Avec quatre-vingt ans de recul, on peut voir se dessiner des filiations dans la pratique de l'instrument. La plus explicite est celle du «growl». Le growl, qui signifie en anglais « grognement », est un effet sonore produit par un cuivre, imitant un raclement guttural. Il se traduit à la flûte par le fait de chanter avec le fond de la gorge la mélodie en même temps qu'on la joue. Le premier à adapter cette technique sur la flûte et à l'avoir enregistrée est Sam Most, en 1953 sur « i hear a rapsody » extrait de son premier album « Undercurrent blues ». Most a influencé de nombreux flûtistes, du fait de son sens du phrasé, son aisance harmonique, ses phrases rapides en staccato. Mais il semble assez clair que celui à avoir poussé cette technique et l'expressivité qui s'en dégage à l'extrême est Roland Kirk. Ce multi-instrumentiste, aveugle, fit de la flûte un de ses instruments principal. Il joue un growl très puissant, pousse plus loin en y ajoutant des cris, parfois même des paroles (difficilement compréhensible), des effets de souffle, et était aussi familier aux techniques de musique contemporaine citées précédemment. Dans l'album « I talk with the spirits » enregistré en 1961, Roland Kirk ne s'exprime qu'à la flûte, explorant brillamment plusieurs de ces modes de jeu.

Deux ans plus tard, le flûtiste Jeremy Steig enregistre son premier album « Flute fever », dans lequel il joue des standards. Pratiquement tout le disque est joué en growl, qui devient vraiment un son caractéristique du jeu de Steig. Il utilise la résonance du tuyau avec des bruits de plateau, de compression d'air, de jet whistle. Jeremy Steig a une conception « anti-classique » de la flûte, possède un jeu et un phrasé atypique. Il joue avec un vibrato très marqué, des effets de souffles et les bruits de clés qui rappellent Kirk. Steig est un musicien marquant de l'époque du jazz-rock, au sein de son groupe « Jeremy Steig and the satyrs », et il fût le premier flûtiste à utiliser des effets liés à l'amplification (reverb, delay...). Dans une esthétique plus rock, notons Ian Anderson (Jethro Tull) qui se situe aussi dans l'héritage de Kirk.

Aujourd'hui, cette tradition se perdure, pratiquement tous les flûtistes improvisateurs utilisent le growl. Greg Patillo, flûtiste américain, utilise cette technique, mais il y ajoute celle de la beatbox, donnant lieu à une nouvelle technique flûtistique la « flutebox » (« Winter in June »). Il développe une nouvelle articulation qui permet à la flûte d'obtenir des sons percussifs, donc de pouvoir jouer un pattern rythmique, tout en improvisant avec un son saturé, c'est-à-dire le growl. Dans une toute autre esthétique, Magic Malik, flûtiste français doté d'une très bonne capacité vocale, contrepointe à la voix les mélodies qu'il joue ou improvise, cette pratique du growl apporte une dimension polyphonique à la flûte, ainsi qu'un son très riche en harmoniques.

- **C) Le rôle des arrangeurs – le répertoire de la flûte jazz**

Les grandes formations :

Rappelons que les arrangeurs ont joué un rôle important dans l'introduction de la flûte dans le jazz, cependant, dans certains cas, on peut se demander si ce ne sont pas les saxophonistes, qui ont aussi influencé les compositeurs à introduire cette nouvelle couleur dans leurs arrangements. Comme le témoignent les propos de Franck Wess, extrait de The flute in jazz window on world music » de Peter Westbrook (p.72):

«F. Wess : « *Donc, Don Redmond demanda à Basie s'il m'avait déjà entendu jouer de la flûte. Basie répondit non, Redmond lui dit qu'il devrait. Basie dit ok, et me demanda de jouer le solo que je voulais à la flûte.* » (...) *Basie aimait ça, ainsi que ses arrangeurs, principalement Neal Hefti, qui a commencé à intégrer le son de flûte dans la section de saxophones, il l'a souvent associée à une trompette en sourdine, pour produire un son plus léger pour contraster avec le son swing assez rude qu'avait le big Band. Cette nouvelle*

sonorité a fait ses débuts avec le premier solo enregistré à la flûte de Wess sur « Perdido », en 1954 (...) ».

On retrouve déjà cette technique d'arrangement, à la fin des années 40, chez Buddy Rich avec Buddy Collette à la flûte. Le jazz a été innovant pour l'orchestration de la flûte, car, certes, la combinaison flûte avec trompette bouchée étaient déjà utilisée en musique classique, mais la différence est dans le choix de la sourdine : en classique c'est une sourdine « straight », alors qu'en jazz ce sera plus fréquemment une sourdine « harmon » car c'est la moins puissante, ce qui change le son de la combinaison des deux instruments, comme le démontrent cet extrait du score de « Hay Burner » (C.Basie – S.Nestico) extrait de « Inside the score » de Rayburn Wright (p.30 et 32) :

FIRST 8

Saxes

1st Alto (A)

2nd Alto

1st Tenor

2nd Tenor

Baritone

Trpts

1st (STR. MUTE)

2nd

3rd

4th

Basie's recorded version features 8va flute w/harmon-muted trumpet

La combinaison flûte/trompette harmon, est une technique très répandue, mais il y a d'autres moyens qui ont été utilisés pour faire sonner la flûte au sein des big-bands, comme par exemple la flûte doublant la mélodie du premier alto à l'octave supérieure, le trio de flûtes, ou encore deux flûtes à l'octave ou à la tierce ; le registre le plus adéquate pour la mettre en valeur est très souvent le haut médium et l'aigu (3^e octave). Dans « The complete arranger » de Sammy Nestico », toutes les flûtes sont traitées (excéptée l'octobasse), l'orchestre est un domaine privilégié pour utiliser toute la palette sonore des flûtes, mais nous verrons plus loin

que par exemple la flûte alto peut être aussi utilisée en plus petite formation. Au début, la flûte en ut est utilisée par l'arrangeur dans le but de travailler sur le timbre, l'orchestration, ou encore la brillance d'un voicing... Plus tard, des arrangeurs comme Gil Evans l'ont plus exploitée, par exemple l'album « Porgy and Bess » de Miles Davis (1958), dans lequel il utilise toutes les flûtes sauf le piccolo; ou encore dans un album sous son nom : « The individualism of Gil Evans » (1964), dans lequel on retrouve notamment Eric Dolphy à la flûte. Même dans l'esthétique hard-bop, la flûte trouve sa place, Cannonball Adderley l'ajouta souvent à ces différentes formations, dans le disque « In the land of the hi-fi Julian Cannonball Adderley » (1956) en ténor avec Jérôme Richardson à la flûte, ou plus tard en sextet avec Yusef Lateef : « Nippon soul » 1963.

Les petites formations :

Grâce à l'évolution de l'amplification au milieu des années 50, et donc l'amélioration de la qualité des microphones (déforment moins le son, micros directionnels donc il y a moins de « repisses » des autres instruments) a permis à la flûte d'acquérir le statut d'instrument soliste, donc de pouvoir jouer en plus petites formations. Par conséquent cela a provoqué des changements dans le jeu des flûtistes qui n'étaient plus obligés de s'exprimer que dans la troisième octave, souvent en forçant le son. L'amplification est moteur de création pour l'arrangeur, car elle change totalement les rapports entre les instruments, il y a donc une différence entre le volume sonore produit par l'instrument et le volume perçu. Un des premiers compositeurs à s'être réapproprié l'espace sonore grâce à l'amplification, ou à avoir intégré l'amplification dans ses arrangements est Duke Ellington dans « Mood Indigo » dans lequel il fait passer un thème joué par les trombones au-dessus des autres instruments. C'est donc grâce à l'amplification que, par exemple, Herbie Hancock en 1968 dans « Speak like a child » a pu construire sa section de soufflants avec une flûte alto (Jerry Dodgion), un bugle et un trombone basse, la flûte devient donc aussi puissante qu'un trombone basse. L'amplification permet à l'arrangeur d'exploiter le son velouté et chaud de la flûte alto.

Dans l'alliage sonore flûte/trompette bouchée, les deux instruments se complètent parce que la sourdine coupe le spectre et enlève des harmoniques, la flûte apporte les harmoniques manquantes et adoucit le côté persant du son de trompette. Un autre alliage est récurrent en jazz : la flûte et le vibraphone dont les sons se confondent l'un dans l'autre car ils ont beaucoup d'harmoniques en commun, cela produit un effet sonore très doux. Cette combinaison a été exploitée, d'abord par le flûtiste belge Bobby Jaspar, en 1958, dans son disque « Jeu de quarts » en quintet avec le vibraphoniste Sadi Lallemand ; puis en 1973 sur un album de Milt Jackson (vibraphoniste) « Goodbye », où l'on retrouve Hubert

Laws à la flûte ; ou plus récemment « Band Shape » d'Olivier Hutman avec Steve Slagle à la flûte. Dans un type de section plus usuelle, la flûte est utilisée avec un saxophone et un trombone (la flûte prenant la place de la trompette dans le spectre des aigus), un très bon exemple illustre cette situation : « Little flamenco » de Chick Corea (« Change » 1999), avec Steve Wilson à la flûte, ou Mattieu Schneider dans l'album « Idiosyncrasy » dans le groupe Inside Out.

Il existe déjà un début de grammaire de l'orchestration de la flûte, une manière d'utiliser l'instrument, un savoir-faire, ainsi que différentes façons de mettre en valeur les qualités sonores et expressives de l'instrument. Ce riche répertoire, peu connu du public, n'est peut-être pas assez souvent exploité. Certains arrangeurs ont donc écrit pour la flûte en grande ou petite formation, mais d'autres ont aussi écrit pour l'instrument en solo, des enregistrements, avec la flûte jouant clairement le thème en solo, nous le démontront . Voici quelques exemples de thèmes:

- «Spain » Chick Corea
- « Sicily » Chick Corea
- « Soul bossa » Quincy Jones
- « Used to be a cha-cha » Jaco Pastorius
- “Actual Proof” Herbie Hancock

Certains flûtistes ont aussi écrit de la musique et donc ont agrémenté le répertoire flûtistique, voici quelques exemples :

- Roland Kirk: « Serenade to a cuckoo” (album: “I talk with the spirit”)
- Eric Dolphy: “Gazzeloni” (album: “Out to lunch”)
- James Moody: “Foolin’ the blues”, “Plus Eight”, “phil up” (album: “Mood for love”)
- Hubert Laws : “Mean lene” (album “In the beginning”)
- Hervé Meschinet: “A night in Tokyo” (album: “A night in Tokyo”)
- Malik Mezzadri: “Estelle” (album: OO237”)
- Nicole Mitchell: “Curly Top” (album: “Awakening”)

Il existe donc un répertoire écrit par les flûtistes/compositeurs. Aujourd'hui, nous avons assez de recul, depuis que la flûte est entrée dans le jazz, pour dire qu'un nouveau et très riche répertoire s'est créé à partir du début du XXe siècle, à travers différentes esthétiques, dans diverses formations. Un répertoire qui ne cesse de s'élargir depuis les années 90, car il y a de plus en plus de flûtistes de jazz qui ont la démarche de créer leur propre répertoire. En France par exemple, Magic Malik, à travers la pratique de la flûte a, en plus d'un son

particulier, a développé son propre système de composition et d'improvisation vraiment propre à lui-même, comme par exemple les signatures tonales.

Le jazz est une discipline enseignée dans les conservatoires en France depuis plusieurs décennies et les M.A.A. y sont actuellement en pleine expansion. La flûte jazz possède une histoire, avec ses représentants, ses modes de jeu bien spécifiques et un répertoire qui ne cesse de s'ouvrir, allant même, depuis les années 90, vers les M.A.A. Il existe donc plusieurs réalités multiples avec plusieurs compétences, mais leur enseignement il reste difficile d'accès car il n'y a eu jusqu'ici très peu de professeurs en poste dans les conservatoires qui transmettent cette culture ou quelques professeurs de saxophone enseignant la flûte. Nous pouvons nous demander comment l'enseignement du jazz en France s'adapte-t-il à cette réalité ? Et qu'est ce qui définirait un enseignement de la flûte jazz ?

II – LA PLACE DE LA FLUTE DANS L'ENSEIGNEMENT DU JAZZ EN FRANCE

a) Etat des lieux

Dans la riche culture de notre pays, il existe la grande tradition de « l'Ecole de la Flûte Française » fondée par Paul Taffanel. Cette tradition perpétuée depuis par de nombreux grands flûtistes classiques français (Philippe Gaubert, Marcel Moyse, Jean-Pierre Rampal, Roger Bourdin ou plus récemment Emmanuel Pahud), ce qui a profité évidemment à la qualité de l'enseignement de la flûte en France. Pierre-Yves Artaud, avec qui, la flûte a suivi le mouvement esthétique de la musique contemporaine, s'est penché sur sa pédagogie (« A propos de pédagogie » P.Y Artaud). D'autres flûtistes comme Alain Ménard, avec les enregistrements de « Jazzoflute » vol.I et II », ou Roger Bourdin, dans « Il est 5 heures Paris s'éveille » de Jacques Dutronc, se sont tournés, un moment, vers l'improvisation et le son jazz ; cependant aucun ne l'a enseigné.

- Extrait de la Charte de l'enseignement artistique spécialisé en danse, musique et théâtre (2008) : « *Les établissements à statut public d'enseignement (...) ont été les premiers à affirmer (...) l'importance d'un enseignement offrant (...) l'ensemble des cursus indispensables à une formation artistique de qualité, dans la diversité des styles, des époques et des modes d'apprentissages* »

On trouve aujourd'hui, en France, un nombre croissant de très bons flûtistes de jazz, improvisateurs et compositeurs ; qui ont développé une esthétique, un jeu, un son, une

identité ; des flûtistes ont cherché dans d'autres directions que celles de la musique classique, baroque ou contemporaine. Exemples : Michel Edelin, Malik Mezzadri, Hervé Meschinet... Ces flûtistes sont actifs depuis déjà plusieurs années, et par conséquent ont ouvert une porte à d'autres voulant aller vers cette esthétique. Il se trouve qu'aucun d'eux n'enseignent en conservatoire.

- Extrait de la Charte de l'enseignement artistique spécialisé en danse , musique et théâtre (2008) : « *L'ensemble des disciplines artistiques , et particulièrement (...) les musiques nouvelles y sont inégalement représentées , ne permettant pas de prendre en compte la totalité des besoins de formation. »*

Actuellement, très peu d'établissements proposent aux élèves la discipline « flûte » au sein de leur département jazz ou M.A.A., le seul conservatoire, pour l'instant, où l'on trouve cette discipline est celui du 9^e arrondissement à Paris, Arnaud Bessis : «*J'enseigne dans un conservatoire qui propose le cursus le plus complet (...) Il y a eu au début des années deux-mille, une rentrée où la demande en flûte jazz était soudain très importante, le conservatoire m'a proposé de commencer à donner des cours de flûte parallèlement aux cours de saxophone.* ». A cause d'une réalité économique, il paraît compliqué aujourd'hui pour un directeur de conservatoire de créer un poste à part entière de professeur de flûte jazz ne visant que des cours particuliers. Il serait donc peut-être plus envisageable de créer dans un premier temps des cours collectifs visant la pratique du jazz à la flûte, ou encore d'ouvrir le répertoire à cette esthétique dès le premier cycle dans un cursus de pratiques collectives

Il existe aujourd'hui tout un tas de possibilités de voies d'apprentissage au sein des conservatoires, j'ai choisi de me pencher sur cinq cas assez récurrents :

- 1^{er} cas de figure : L'élève suit un cursus de flûte classique au sein d'un conservatoire, a une démarche autodidacte de son apprentissage du jazz, en écoutant et travaillant avec des enregistrements, et en montant sa propre formation pour pratiquer cette musique ou encore en allant regarder des vidéos sur internet... Nous avons tous quelques exemples de fabuleux musiciens autodidactes, mais ce n'est pas une démarche privilégiée aujourd'hui.
- 2^e cas de figure : L'élève flûtiste intègre directement une classe de jazz sans pouvoir bénéficier de réel cours d'instrument à proprement dit dans cet établissement.
- 3^e cas de figure : Le parcours transversal : l'élève suit un cursus classique, y apprend la technique de l'instrument ainsi que le répertoire ; en parallèle il suit un cursus jazz, dans lequel il va jouer en atelier (pratique collective), va avoir des cours théoriques, et un cours particulier avec par exemple le professeur de saxophone (qui pratique ou pas la flûte) . L'élève va recevoir un enseignement très riche et dense au niveau de

l'emploi du temps et de la charge de travail à fournir. En apprenant l'improvisation auprès d'un autre instrumentiste, il va favoriser sa prise d'initiative, va éviter les réflexes techniques liés à l'instrument dans son jeu et va pouvoir stimuler son imagination pour adapter sur sa flûte ce que son professeur lui montre. Mais il va falloir qu'il fasse preuve d'une grande autonomie de travail pour approfondir le phrasé, ses modes de jeu, le répertoire lié à l'historique de son instrument par rapport à la musique qu'il souhaite jouer, autrement dit sa culture musicale.

- 4^e cas de figure : l'élève est dans le cas de figure 3 et va chercher de lui-même l'apprentissage auprès d'un flûtiste (non-enseignant) qui joue l'esthétique qu'il souhaite pratiquer. Si le contact passe bien, il pourra apprendre auprès du maître en suivant son évolution artistique. On retrouve cette situation pédagogique, que l'on peut appeler « maître/élève », dans les traditions de musiques traditionnelles (ex : Indes) ou dans le jazz, situation plus fréquente aux Etats-Unis .Et l'on sait très bien que cette relation maître/élève ne concerne qu'un nombre minime d'élèves.
- 5^e cas de figure : Le choix de la flûte comme deuxième instrument, par exemple par des saxophonistes. Ils vont pouvoir pratiquer l'instrument dans leurs pratiques collectives habituelles mais ne vont pas bénéficier d'un apprentissage technique de l'instrument.

Toutes ces voies d'apprentissage sont très enrichissantes, mais se révèlent être partiellement lacunaires, et le fait qu'il n'y ait pas de cursus clair au sein des établissements pour les flûtistes voulant jouer du jazz peut être source de démotivation. La principale lacune vient plutôt de la quasi-inexistence de l'enseignement de la flûte d'une autre esthétique que la musique classique, baroque ou contemporaine, au niveau des pôles d'enseignement en France.

- Extrait de la Charte d'enseignement artistique spécialisé en danse, musique et théâtre : « *En tant que pôles de structuration d'un enseignement artistique fondamental, ces établissements de référence doivent aujourd'hui être renforcés. Il est nécessaire de mettre en cohérence leur fonctionnement avec les demandes identifiées, les contextes dans lesquels ils évoluent et les orientations qu'ils reçoivent.* »

Aujourd'hui, très peu d'établissements proposent aux élèves la discipline « flûte » au sein de leur département jazz ou M.A.A., ce qui ne correspond pas à la réalité de l'évolution de la musique ou des musiques, cela dit dans certains établissements comme le C.R.D de Bourg La Reine où un cursus de DEM est mis en place sans cours particulier d'instrument. Il existe de plus en plus de flûtistes improvisateurs, pratiquant jazz ou autres musiques improvisées,

de plus en plus de flûtistes classiques désireux de s'ouvrir à d'autres cultures et d'autres pratiques. Une autre façon d'aborder l'instrument s'est développée au cours des quatre-vingt dernières années, partant du jazz mais passant par aussi les musiques improvisées ou encore par les M.A.A. (funk, hip-hop, trip-hop, electro, rock...); une autre conception et d'autres compétences de l'instrument sont pratiquées à travers ces différentes musiques. Un autre univers qui s'ouvre pour la flûte, cela dit il est très rare de pouvoir recevoir cet enseignement dans un conservatoire aujourd'hui.

Si l'on met en parallèle l'histoire de la flûte (l'Ecole française) avec celle du jazz, qui est à l'origine une culture afro-américaine, nous remarquons qu'un pays comme la France qui aurait pu être précurseur par rapport à l'instrument, est en fait en retard par rapport à son évolution et son enseignement. Il nous paraît normal que l'on trouve la discipline de la flûte dans pratiquement toutes les écoles de jazz aux Etats-Unis, et qu'il y ait aussi beaucoup plus d'écrits qu'en France, exemple : « The jazz flute » Peter Guidi, « Improvisation for flute » d'Andy Mc.Ghee professeur à la célèbre Berklee School, etc... La flûte jazz est représentée, depuis longtemps, aux conventions de la flûte aux Etats-Unis (concerts et master-class), cependant le répertoire joué n'est pas actuel, par exemple est : « Stolen Moments » d'Oliver Nelson, « Wildflower » de Wayne Shorter ou encore « Strollin' » d'Horace Silver (programme 2011). Les Etats-Unis sont donc en avance sur la France concernant l'enseignement de la flûte jazz mais restent quand même un peu de retard par rapport au répertoire joué.

- Henri Tournier : « (...) *Que le jazz et l'improvisation doivent être plus intégrés dans les conservatoires, et que la flûte y soit intégrée : oui. (...) L'exemple d'Hubert Laws, qui est en même temps un musicien classique et jazz. Dans la logique américaine tu peux jouer les deux.* »

Le paysage musical et son enseignement ont évolué, le jazz est beaucoup plus pratiqué en France, et a même intégré les conservatoires. Il a donc trouvé sa place dans l'enseignement musical français ; la flûte fait partie de cette esthétique mais reste encore minoritaire, c'est assez difficile de trouver un professeur de flûte jazz. Aux USA, des flûtistes, comme Hubert Laws, peuvent jouer un concert en orchestre classique et le lendemain avec un combo de jazz sans que cela ne pose le moindre problème d'esthétique Michel Gori (*1) : « *Laws, flûtiste qui se dédie aussi facilement au jazz qu'à la musique classique (...) est encore un des flûtistes de jazz les plus célèbres.* » , la flûte jazz y est établie ainsi que son enseignement (Laws enseigne, ainsi que James Newton, Peter Guidi, Greg Patillo..), il y a de l'autre côté de l'Atlantique plus de ponts avec le monde classique. Cependant, l'invitation de Greg Patillo (flûtiste américain improvisateur adaptant la technique de la beat-box à la flûte) à jouer au concert de clôture du grand concours international de flûte de Maxence

Larrieu (C.R.R. de Nice) en octobre 2011, au milieu des plus grands flûtistes classiques français (l'applaudissant avec enthousiasme du côté de la scène, venant lui serrer la main et le féliciter sur scène devant le public) ainsi que ses trois master-class où il a dû refuser des participants faute de place, démontre qu'il commence à y avoir une reconnaissance de l'évolution de la pratique de notre instrument. Il y a une réelle prise de conscience de l'évolution du métier de flûtiste, l'enseignement français devrait peut-être ouvrir un peu plus ses portes à la pratique de la flûte dite jazz ou improvisée, car il y a une réelle demande en face. En novembre prochain, à la IV^e convention de la flûte française, Alexis Sorba (flûtiste français) présentera la « flutebox » lors d'une master-class, ce qui indique bien qu'il y a une vraie prise de conscience de l'évolution de la pratique de l'instrument à travers d'autres esthétiques que celles de la musique classique, baroque ou contemporaine. Il appartient aux professeurs de proposer des modalités, viables économiquement, permettant de répondre à la demande des flûtistes classiques voulant jouer du jazz.

c) Les pratiques collectives

- Extrait du schéma d'orientation national d'orientation pédagogique de la musique 2008 : « - *Mettre l'accent sur les pratiques collectives et l'accompagnement (...) il est nécessaire de consolider la place réservée aux pratiques collectives afin qu'elles s'affirment comme centrales (...) Favoriser les démarches d'invention. Parmi les enjeux pédagogiques qui apparaissent comme prioritaires aujourd'hui, les démarches liées à l'invention (écriture, arrangement, improvisation, arrangement, composition) constituent un domaine important de la formation d'instrumentistes (...).* »

Les principaux enjeux que l'enseignement du jazz sont le travail en groupe et la pratique de l'improvisation au sein de celui-ci. Les pratiques collectives sont depuis déjà très longtemps implantées dans les conservatoires (musique de chambre, orchestre, etc..). Ce que l'on appelle « l'atelier » est la pratique collective centrale d'un flûtiste en classe de jazz, il pourra y jouer des standards ou autre répertoire réarrangé pour la formation de l'atelier.

En parallèle, il existe un répertoire pour petites formations qui pourrait faire l'objet de projets pédagogiques, conçus par l'enseignant ou en collaboration avec d'autres professeur du département, dans lesquels on aurait besoin de faire appel à un ou des flûtistes jazz. Voici différentes formations envisageables :

- Tentet : James Newton « African Flower » (1985)
James Newton "Water Mystery" (1986)

- La grande pérézade "Bush" (2008)
- Nonet : James Newton "Root to the fruit" (1986)
Magic Malik Orchestra "XP2" (2005)
 - Octet : James Newton "Romance and revolution" (1987)
James Newton "Luella" (1983)
 - Septet : James Moody "Mood for love" (1957)
John Carter "Dauweh" (1980)
Town Hall concert "The night with blue note" (1987)
 - Sextet : Wayne Shorter "Schizophrenia" (1967)
Charles Owens "New York Art Ensemble" (1980)
James Newton "James Newton" (1983)
 - Quintet : Chet Baker "Chet" (1959)
Magic Malik Orchestra "00237" (2003)
Kenny Barron "Image" (2004)
 - Quartet : Jeremy Steig "Flute fever" (1963)
Hubert Laws "The laws of jazz" (1964)
Hervé Meschinet "A night in Tokyo" (2006)
Nicole Mitchell "Awakening" (2011)
 - Trio : Greg Patillo "Winter in June" (2007)
Anthony Davis, James Newton, Abdu Wadud "Trio 2" (1991)
 - Ensemble de flutes : Dominique Bouzon "La traverse" (2003)
« Die Flotisten » (1989)
Flute force 4 « Fludistry »
 - Quintet à vent : Leroy Jenkins "Mixed Quintet" (1983)

Les pratiques collectives se traduisent aussi en jazz par la pratique du Big Band, on y trouve effectivement des parties de flûtes mais elles sont très souvent jouées par les saxophonistes. Cela dit, dans certaines esthétiques les compositeurs intègrent la flûte à leur orchestration en plus de la section des cinq saxophones, par exemple : Chick Corea avec Herbie Mann « The complete latin band session », dans les années 90 Maria Schneider «Evanescence » ou « Coming about », le Vienna Art Orchestra « Art Fun », ou encore un peu plus récemment l'O.N.J. avec Joce Minniel à la flûte présent sur tous les arrangements.

D'autres pratiques collectives sont possibles comme par exemple des ateliers de musiques traditionnelles (indienne, gnawa, ou autres), de musiques improvisées (Sound painting...), ou encore de musique de rue (fanfare).

d) L'improvisation

En jazz, l'improvisation se pratique au sein de pratiques collectives, mais elle peut aussi se pratiquer pendant le cours individuel d'instrument. Elle peut se pratiquer dans plusieurs esthétiques, desquelles il va découler des codes, un langage qui correspond à une culture.

Dans les classes d'improvisations ou ateliers dans les conservatoires, tous types de formation sont possibles, ainsi que différentes pratiques de l'improvisation toujours liées à une culture, un répertoire. Par exemple, il sera possible d'aborder l'improvisation modale par le répertoire du jazz modal, des musiques métissées ou traditionnelles, ou encore la funk ou les M.A.A. D'une manière générale, en jazz, le flûtiste improvise à partir d'un thème et de sa grille, on appelle cela l'improvisation tonale, qui sous-entend le travail de cadences spécifiques à cette esthétique et donc le travail de gammes et d'harmonie en parallèle. Ensuite, avec par exemple une classe de débutants ou de flûtistes venant du classique, l'improvisation par imitation ou interaction est une bonne voie d'initiation et fonctionne très bien avec les enfants car elle garde un aspect très ludique, Johanne Favre: « *L'improvisation a sa place dans les cours d'instrument dès le premier cours (...) par des jeux (en trio ou en quatuor souvent) d'écoute et d'imitation (...).* ».

Enfin, la pratique de l'improvisation libre va permettre le rassemblement de tous musiciens, peu importe le bagage qu'il a, et va être adaptable à n'importe quelle formation, n'importe quel type d'instrument. Le professeur peut aussi envisager de la codifier avec des signes par exemple, on appellera cela de l'improvisation dirigée (Sound painting...).

Le professeur, dans le cadre d'un atelier, a le choix de pratiquer l'improvisation dans plusieurs styles musicaux à partir desquels il pourra aborder différents modes de jeu ; il est parfois indispensable de réarranger certains morceaux en fonction des instrumentistes présents au cours. Exemple : Jean-Luc Fillon au C.R.R. de Cergy Pontoise.

d) Le public des flûtistes classiques en France

Suite aux entretiens effectués autour de ce mémoire, il paraît clair qu'il a été indispensable jusqu'à aujourd'hui de passer par un apprentissage classique car l'instrument est né de cette esthétique et qu'il y a des centaines de compositeurs qui l'ont agrémenté. La prise en considération du répertoire de musique classique pour la flûte semble avoir été

importante, cela dit il ne correspond plus totalement à la pratique de certains flûtistes aujourd'hui. Le rôle de l'enseignant aujourd'hui serait de réfléchir s'il doit garder l'enseignement classique ou de pratiquer une pédagogie plus adaptée. Certains compositeurs ont souhaité ouvrir un peu le répertoire des flûtistes classiques en intégrant certaines pièces métissées avec le jazz. Depuis déjà plusieurs années, il existe ce répertoire qui dans certaines pièces, a été influencé par d'autres esthétiques comme le jazz ou les musiques traditionnelles, mais dans lesquelles il n'est pas forcément demandé au flûtiste d'improviser, par exemple : les suites de Claude Bolling pour flûte et piano (1975- 1987) ou le « Divertimento-jazz » de Raymond Guiot. Certains flûtistes ont, donc, au cours de leur apprentissage été amenés à jouer des pièces qui étaient influencées par d'autres esthétiques, ce qui a poussé certains à aller, par curiosité, écouter ce qu'il se faisait dans le jazz ou dans les M.A.A. , ou à aller au contact direct de ces flûtistes, se demandant : « D'où vient cette manière de jouer le même instrument que moi mais de manière tellement différente ? » .Les flûtistes qui souhaitent connaître un peu mieux cette autre culture de leur instrument se retrouvent en autodidacte pour acquérir les bases, ainsi que pour faire le lien avec la musique qu'ils écoutent (M.A.A.).

e) L'influence des M.A.A. et des musiques traditionnelles

Henri Tournier : « *Chaque musique définit des codes et des esthétiques, jouer différents styles c'est donc comme parler différentes langues. Il n'y a donc pas de raisons que ce soit impossible, c'est forcément un enrichissement* ».

Les « Musiques Actuelles Amplifiées » est un terme adopté par l'institution pour définir les musiques émergentes du XXe siècle : les musiques afro-américaines, les musiques jamaïcaines, le rock, les musiques électroniques, etc... Le premier nouveau paramètre qui rentre en compte pour la pratique de la flûte dans cette esthétique est au niveau sonore, le flûtiste devra systématiquement jouer dans un micro, jouer amplifié. Ce qui induit la possibilité d'utilisation d'effets, ceux qui sont fréquemment utilisés sur la flûte sont : la réverbération, le delay, le filtre, le phaser. Cela ouvre, une fois de plus, les possibilités de jeu de la flûte. Certains modes de jeu qui étaient déjà utilisés en jazz, comme le growl, sont réutilisés mais de manières beaucoup plus brut, par exemple : Ian Anderson au sein de son groupe de rock « Jethro Tull ».

D'autres effets, comme le staccato ou le « détaché percussif » que l'on peut entendre par exemple chez Dave Valentin ou Jorge Pardo, est transformé par l'adaptation de la technique

de la beat-box sur la flûte, exemple : Greg Patillo avec son groupe « Project Trio ». En voulant reproduire le son d'une batterie sur la flûte tout en jouant des notes, Patillo ré-invente une nouvelle manière d'articuler, qui pourrait cependant rentrer en conflit avec l'enseignement classique. Lors de sa première master-class en France en octobre 2011 au conservatoire de Nice, il précise aux élèves dès le début de la séance qu'il faut qu'ils fassent abstraction de la technique d'articulation classique pour pratiquer la flûte-box. Cette nouvelle technique flûtistique permet à l'instrument, non plus de n'avoir qu'une fonction mélodique ou polyphonique (Magic Malik), mais une fonction rythmique vraiment marquée. Ce tout nouveau mode de jeu est né de la transversalité à laquelle a procédé Greg Patillo en mixant les différentes cultures dont il vient, c'est-à-dire la musique classique- jazz- hip-hop. Il pratique, évidemment, l'improvisation en même temps que joue la « flûtebox », ce qui représente un travail d'indépendance, très intéressant à développer, que Malik Mezzadri avait déjà entrepris, mais est ensuite allé vers une autre direction.

La flûte est un des plus vieux instruments au monde, par conséquent il est représenté, sous différentes formes, dans pratiquement toutes les cultures traditionnelles. Rappelons que des flûtistes de jazz comme Paul Horn ou Yussef Lateef ont été très influencés pas d'autres cultures traditionnelles, ils n'ont pas hésité soit à adapter certains de leurs modes de jeu ou à utiliser certaines flûtes traditionnelles dans une esthétique jazz, (Yussef Lateef, Paul Horn) ou que la technique du growl, abondamment utilisé par les flûtistes de jazz, vient de la flûte traditionnelle du Mali : la flûte peul.



Flûte Peul

Evidemment, comme pour la flûte Boehm, pratiquer un instrument signifie aussi pratiquer la culture qui y est associée, ainsi que le mode d'apprentissage. Il existe des flûtes traditionnelles auxquelles les flûtistes improvisateurs se sont intéressés, comme le nay (flûte traditionnelle en bois turcque) ou la flûte peul. J'ai choisi de m'intéresser plus

particulièrement au bansuri, flûte de tradition d'Inde du Nord, et de comparer son système d'apprentissage à celui d'Occident.



Nay

Bansuri

Le bansuri est une flûte traversière en bois « indienne, sans clés, au son de bambou, avec une tessiture de trois octaves, au diamètre très large, qui est jouée sans vibrato ou presque. » (annexe n°1). Le mode de jeu du glissando est le plus spécifique à cet instrument, et « *ce qui caractérise vraiment le son indien est la façon dont tu relies les notes, les legato ou glissés* », soit le fait d'approcher les notes par en haut ou par en bas en glissant le doigt sur le trou plutôt que de le boucher ; je n'utilise pas le terme approche chromatique volontairement car une des grosses caractéristique de la musique indienne est l'utilisation abondante des micro-intervalles, ainsi que « *tous les phrasés d'ornementations* ». Le grand ambassadeur du bansuri est Hariprasad Chaurasia. Beaucoup de flûtistes de culture occidentale ont adapté cette technique du glissé sur la flûte Boehm (Anne Drummond, Magic Malik...) d'autres pratiquent le bansuri, notamment Henri Tournier (flûtiste français) qui est maintenant assistant de Chaurasia au conservatoire de Rotterdam, dont la démarche pédagogique du département de musiques du monde est de mélanger l'apprentissage occidental à celui des cultures traditionnelles.

Henri Tournier : « (...) *dans un enseignement de tradition orale, comme par exemple la musique indienne, ce qui fait la grosse différence avec l'enseignement classique occidental c'est le fait qu'on travaille à l'écoute et de mémoire, l'écrit sert juste d'aide-mémoire.* ». Dans la tradition indienne la musique se transmet uniquement par oralité dans une relation de « maître à élève », ce qui est différent de l'apprentissage musical occidental (surtout classique) dans lequel la pédagogie de groupe, ou de pratique collective est de plus en plus pratiquée.

Henri Tournier, comme Kudsi Erguner l'a fait dans une autre esthétique avec le nay dans l'album « Koreni » de Bojan Z, a utilisé le bansuri dans des formations occidentales : H.T : « *Je l'ai fait de façon contemporaine, ou en situation d'improvisation modale ou atonale.* ». La musique indienne n'est pas basée sur le système tempéré, le fait de jouer le bansuri en ayant eu un apprentissage musicale occidental peut poser le problème de la justesse « *J'ai dû travailler comme une brute pour avoir une logique de justesse relativement occidentale.*

(...) Cela marche par étapes. Il y a des moments où tu es gêné parce que tu n'arrives plus à dissocier les 2 justesses. L'oreille, au début est perdue car le bansuri a comme un diamètre de flûte alto pour une longueur de tuyau de flûte en ut. Acoustiquement on a des harmoniques qui sortent très mal dans le troisième registre, par conséquent le haut du médium est très bas, tu es donc toujours en train de remonter tes aigus. Lorsque tu passes à la flûte à clés, tes aigus sont faux. Au début, ce n'est effectivement pas facile de passer de l'un à l'autre. » Le fait de pratiquer les deux instruments peut poser des difficultés, que ce soit l'un qui influe sur l'autre et vice et versa.

Plusieurs esthétiques rentrent en compte dans le contenu de la « flûte jazz » : La flûte Boehm (dont il est question dans ce mémoire), a été créée au cours de l'histoire de la musique classique, l'apprentissage par cette esthétique est un plus pour la pédagogie de la flûte. La flûte a donc une histoire, un répertoire, des représentants, un système d'enseignement particulier, dont on ne peut ignorer lorsque l'on est flûtiste, et encore moins en tant que pédagogue. La flûte a été introduite dans le jazz par les arrangeurs et les saxophonistes, ils en ont un peu moins le monopole aujourd'hui, mais certains jouent encore de cet instrument. On retrouve la flûte traversière dans beaucoup de cultures traditionnelles, ce qui a influencé le jeu des flûtistes de jazz. Il est peut-être favorable d'éviter de se fermer à une seule esthétique s'il l'on veut aller vers une pédagogie de la flûte jazz, la plus riche et complète possible.

III . Vers une construction de la pédagogie de la flûte jazz

Avant de se poser la question de l'enseignement d'un flûtiste de jazz, il faut déjà se questionner sur ce qu'est « un musicien de jazz » aujourd'hui. C'est avant tout un artiste qui crée, qui porte son projet. L'évolution du métier est constante et les compétences des musiciens de jazz s'élargissent, les différentes pédagogies des différentes esthétiques vont permettre à un flûtiste de les acquérir. Il est impossible de traiter tous les paramètres dans un mémoire, j'ai donc choisi de concentrer ma réflexion sur trois axes, essentiellement liés à l'instrument.

a) lecture et oralité

En jazz, l'écrit ou le « leadship » sert d'aide pour la mémoire, ce n'est pas du tout la même démarche qu'en musique classique, on n'écrit pas autant de détails sur la partition, tout ce qui concerne le phrasé, les nuances, la structure sont transmises par oralité.

Le fait de développer l'oralité dès le début de l'apprentissage va favoriser le développement de l'oreille et la sensation de la pulsation (et sa décomposition intérieure), du rythme et du ressenti de la carrure : Henri Tournier : « *La formation classique occidentale fait aborder des rythmes très complexes par la lecture, (...) majoritairement, dans les conservatoires le rythme est abordé de manière très intellectuelle, donc il y a une grosse lacune au niveau du ressenti. (...) notamment au niveau du ressenti de la carrure (...) le temps passé à s'intéresser à la sensation de la carrure rythmique est infime par rapport au temps passé à travailler les passages difficiles.* ».

Malik Mezzadri : « *Pour l'apprentissage de l'improvisation, il faut favoriser l'oralité, mais on entend aussi par là l'apprentissage de la structure d'un morceau, de pouvoir jouer seize mesures, pouvoir jouer une cadence harmonique sans avoir de partitions (...) et ensuite, éventuellement les déchiffrer par l'écrit.* » Apprendre par oralité sous-entend : comprendre avec les oreilles, par imitation. Dans le but d'improviser, il faut qu'un élève intègre le mieux possible une cadence harmonique afin de bien ressentir les tensions/détentes, pour ensuite sentir les carrures et enfin la structure du morceau, il faut qu'il les acquiert en premier lieu par l'oralité. Dans un second temps, pour une meilleure compréhension théorique, qui pourrait aussi lui servir à l'avenir pour écrire ses propres exercices ou ses compositions, l'élève pourra passer par l'écrit.

Il y a beaucoup de flûtistes qui viennent du classique donc la notion de lecture est très importante et est à prendre en considération par le pédagogue. Elle va permettre d'acquérir une certaine autonomie par rapport à la partition. Une partie du répertoire jazz, par exemple les standards, va se transmettre au maximum par oralité, cependant dans le jazz contemporain, les arrangements étant un peu plus complexes, les musiciens travaillent plus souvent avec partitions.

Johanne Favre-Engel : « (...) *la lecture va permettre l'apprentissage du codage, et donc finalement l'autonomie de l'élève avec son instrument* ». En maîtrisant la lecture, l'élève se donnera plus de possibilités de s'adapter à différentes esthétiques, dans certaines situations la lecture peut être un moyen beaucoup plus efficace, dans la rapidité d'exécution d'un morceau alors que l'oralité va faciliter l'imprégnation de l'œuvre par l'élève, d'en ressentir la

culture qu'il y a derrière. Donc pour pouvoir permettre à l'élève de jouer le répertoire le plus large possible, il sera favorable que le pédagogue trouve un certain équilibre dans ces méthodes entre l'oralité et la lecture.

Un flûtiste, à un moment ou à un autre de son apprentissage, va se sentir concerné par la culture classique, s'il veut vraiment connaître la culture de son instrument. Cependant, l'oralité prime parce qu'il est bien question de « flûte jazz » et d'improvisation dans ce mémoire. Magic Malik : « *A proprement parlé, pour l'improvisation et le jazz, c'est encore l'oralité qui prime.* ».

En tant que pédagogue, le professeur de flûte peut aussi aller puiser son enseignement dans la culture occidentale classique et dans le jazz, selon les besoins de l'élève sur le moment. Si un flûtiste de jazz veut avoir un enseignement complet, il est favorable qu'il reçoive les deux apprentissages (oral et écrit), afin de se créer un maximum d'ouverture pour pratiquer la musique comme il le souhaite.

b) L'apprentissage de la technique instrumentale

Magic Malik : « *Avant des gens comme Hubert Laws ou Joe Farrell, les flûtistes de jazz étaient souvent des musiciens qui avaient une technique imparfaite, contrairement aux trompettistes ou saxophonistes.* » Effectivement, s'il l'on fait référence à l'histoire du jazz, le niveau des flûtistes monte considérablement lorsque des flûtistes ayant suivis une formation classique arrivent, le discours s'enrichit. Une des premières lacunes techniques constatées généralement chez les flûtistes de jazz est la technique de l'embouchure.

Johanne Fravre : « (...) *souvent l'embouchure est tirée, pas assez souple, et cela empêche d'explorer davantage de palettes sonores, de couleurs de son.* » C'est souvent le cas chez les saxophonistes/flûtistes, ils manquent de souplesse d'embouchure par faute de manque de travail des sons filés ou autres exercices de pauses de son qui permettent de maîtriser le passage des intervalles et d'obtenir un son plus homogène, c'est-à-dire des graves puissants et des aigus doux et non criards. Il ressort souvent un problème de justesse (Eric Dolphy) dû au manque de soutien, du travail de la colonne d'air. Une fois de plus, l'élève flûtistes trouvera les exercices les plus adéquates et dont le résultat positif a été prouvé maintes fois, dans les exercices, les études et le répertoire de la musique classique.

Il paraît assez évident de mettre en place une pédagogie de la technique en rapport avec un répertoire jazz, cela dit il est intéressant aussi de se tourner vers l'apprentissage classique,

car c'est premièrement de cette musique qu'est née notre instrument, et par conséquent qui a réfléchi, jusqu'à maintenant à l'enseignement le plus adapté.

Lorsque l'on demande à Magic Malik s'il est possible pour un flûtiste jazz/improvisateur d'acquérir de bonnes bases techniques sans passer par un apprentissage classique, il répond :

« Non, pour la simple et bonne raison que les instruments que l'ont joué ont été fabriqués par des occidentaux, qu'ils ont évolués dans une musique particulière qui est la musique classique (...) c'est la discipline dans laquelle tu peux recevoir un enseignement technique de l'instrument (...) le classique va dispenser un apprentissage de la technique instrumentale qui s'est posé la question d'un enseignement général. L'élève va recevoir des bases suffisamment solides pour pouvoir ensuite les remettre en question s'il en a envie (...) ».

Henri Tournier nuance son point de vue vers une pédagogie de la technique basée sur un répertoire jazz : *« L'apprentissage de la musique classique pour un flûtiste improvisateur est important mais pas indispensable. Les premiers jazzmen se sont avant tout débrouillés d'oreille. Au niveau du travail de sonorité et de technique, la musique classique occidentale a développé un travail et une méthodologie très complète. Il est plus facile d'acquérir la technique en utilisant ces outils qui sont fabuleux. Cependant, il n'y aucune raison pour qu'on ne puisse pas acquérir toutes ses bases technique avec un répertoire jazz. »*

Johanne Favre : *« Je ne pense pas qu'un apprentissage classique soit indispensable, mais quand une personne a un maximum d'outils à sa disposition, il peut décider de s'en servir librement. »* Sans forcément penser à un cloisonnement des deux esthétiques (classique et jazz), le flûtiste actuel a à sa portée multiples possibilités et outils proposés par la musique classique. Cependant il est possible pour le pédagogue de partir du jazz et de construire la pédagogie de l'instrument dessus, il y a peut être des choses adaptables au travail technique de la flûte à trouver en rapport avec le répertoire jazz ou musiques actuelles : Aux Etats-Unis, John O'Neill a écrit deux méthode « The Jazz Methode for flute » et « Developing Jazz Technique for Flute », dans lesquels il propose un apprentissage de la technique dans lequel on retrouve des points abordés par les méthodes classiques (respiration, son, travail sur le corps..) mais autour d'un répertoire (accompagné d'un disque audio), un langage et une culture jazz.

c) Aborder l'improvisation en tant que flûtiste

Pour de multiples raisons, il me serait difficile de traiter l'improvisation au sens général dans ce mémoire, j'ai donc choisi de la traiter en ce qui concerne la flûte et donc de baser mon point de vue sur celui des flûtistes.

Malik Mezzadri : « *On ne part jamais de rien. Déjà, on part d'un instrument formaté, qui a des possibilités. (...) L'improvisation c'est surtout une forme de traitement de l'information, l'information c'est ce que tu apprends au fur et à mesure de ton apprentissage musical. On ne peut pas improviser en partant de rien si l'on n'a aucun langage. (...) une fois que tu as compris une idée, tu peux la dire de vingt-mille façons différentes.* » Effectivement chaque instrumentiste, en fonction de la palette sonore que lui offre son instrument va improviser d'une certaine manière ou d'une autre, par exemple un tromboniste va avoir un placement rythmique différent, donc un phrasé différent de celui d'un flûtiste dû aux différentes possibilités de vélocité. Il est très intéressant et enrichissant d'aller s'instruire en tant que flûtiste auprès d'un tromboniste ou d'un contrebassiste. Comme nous l'avons vu dans la première partie par rapport à la flûte : chaque instrument possède ses propres modes de jeu, et par cet instrument spécifique, le musicien acquiert une certaine culture en fonction du répertoire qui a été écrit pour cet instrument et que celui-ci pratique au cours de son apprentissage musical. L'improvisateur acquiert forcément un langage particulier, lié donc à son instrument, duquel il partira pour développer sa créativité en improvisant, afin, à plus long terme de trouver la forme de langage qui lui correspond le mieux et de traiter les « idées » d'un point de vue plus personnel.

Arnaud Bessis : « (...) *faire progresser les élèves dans la connaissance de leur instrument et dans leur technique par l'improvisation dans tous les tons, tous les jours, sur des cadences, sur le blues ou quelques standards qu'ils doivent connaître à fond.* » L'improvisation est une discipline exigeante à laquelle il faut se concentrer pleinement. La démarche du professeur ne va pas être la même pour un flûtiste débutant, un flûtiste/saxophoniste, ou encore un flûtiste ayant déjà reçu une formation uniquement en relation avec l'écrit. Denis Barbier, dans son article dans « La Traversière » explique que les mécanismes de création doivent pouvoir se manifester librement suivant le développement de chacun, il fait référence ici à une pédagogie différenciée qui sera conseillée de pratiquer par le pédagogue.

L'improvisation sur les standards va nécessiter une maîtrise de l'harmonie ; une des rares méthodes d'harmonie que l'on trouve concernant l'instrument s'appelle « Improvisation for flute » d'Andy Mc.Ghee, professeur de flûte à la Berklee. L'axe principal est le travail d'harmonie, clé du langage de l'improvisation jazz, à travers un travail de gammes, modes, arpèges, patterns à transposer dans tous les tons, tout en acquérant les notions théoriques. Cela dit cette méthode ne pourra être adaptée qu'à des élèves d'un niveau déjà avancé,

ayant déjà acquis certaines bases technique (par exemple par l'apprentissage classique), l'élève peut aussi y voir un travail approfondi de sa technique et d'affinement de son oreille, car il devra jouer tous les exercices de mémoire, et transposés dans les douze tonalités, ce qui agrémentera son discours d'improvisateur. La maîtrise de l'harmonie, orale comme écrite, va favoriser une meilleure compréhension du répertoire jazz. Pour un apprentissage complet, le pédagogue peut conseiller à l'élève de pratiquer au piano les cadences sur lesquels il travaille à la flûte.

Malik Mezzadri : « *Improviser c'est d'abord l'art de la variation, ce n'est pas l'art d'inventer quelque chose qui n'existe pas.* » L'improvisation en jazz et toutes les musiques qui en découlent, se fait très souvent à partir d'un thème, d'une grille sur laquelle l'improvisateur propose sa variation de la mélodie, c'est-à-dire que le musicien doit toujours garder à l'esprit la mélodie sur laquelle il base son improvisation. Louis Armstrong, Chet Baker ou encore Miles Davis étaient de grands maîtres de l'improvisation thématique.

Malik Mezzadri : « *Plus tu avances dans ton apprentissage musical, plus tu peux avoir des idées personnelles, des initiatives. Le jazz c'est : l'idée de ce musicien sur la même question que tout le monde traite (...) Improviser c'est parler ; quand tu parles, tu construis un discours(...)* ». Une improvisation est une histoire que nous raconte le musicien, pour que l'auditeur en comprenne bien son propos il faut que le flûtiste construise son discours, comme s'il parlait verbalement, cela sous entend : un début et une fin, lorsque l'on parle on respire entre nos phrases, on ordonne notre discours dans le but que l'interlocuteur en comprenne bien le sens, pour parler on utilise des mots, des lettres qui pourraient se traduire en musique par les notes, les échelles, les cadences, ect.. Tous ces paramètres doivent être pris en compte par le flûtiste pour construire son improvisation, on comprendra donc que l'apprentissage d'un flûtiste improvisateurs sera agrémenté de travail de gammes, de patterns, de relevés. Mais « parler » c'est surtout communiquer avec les autres, pour apprendre cela le flûtiste devra se retrouver tout au long de son apprentissage en situation de « pratique collective ».

- Extrait de l'entretien avec Malik Mezzadri :

L.I : « *Qu'est-ce que l'improvisation peut apporter à un musicien classique ?* »

M.M : « *Je pense que cela peut leur apporter une certaine estime de soi par rapport au fait que lorsque l'on improvise, on se retrouve directement dans la posture du compositeur (...) donc cela dégage un phénomène de créativité : on peut toucher les briques avec lesquelles la musique que l'on joue est faite. Cela leur permet donc d'avoir un « lâché-prise » par rapport à un rôle d'interprète*».

Effectivement, la différence entre un interprète et un interprète-improvisateur est le point de vue du musicien par rapport à l'œuvre qu'il est en train de jouer. Lorsqu'ils vont improviser, et par là participer à la « *recomposition* » de l'œuvre, certains vont peut-être se sentir plus valorisés ou développer un sens créatif qu'ils ne se soupçonnaient pas. Cependant, les pédagogues jazzmen savent très bien qu'il est très difficile de provoquer ce « *lâcher prise* » sur un élève qui n'a eu qu'un apprentissage classique de son instrument, surtout sans qu'il fasse de blocage. La majorité sont pris de panique rien qu'à l'idée qu'ils n'aient plus de partition à suivre. Une grande partie du travail du pédagogue sera à faire sur l'aspect psychologique de l'élève.

Malik Mezzadri : « *C'est aussi très intéressant de rapprocher l'interprète du compositeur parce qu'il comprendra d'autant mieux une œuvre qu'il joue, il aura à charge de porter peut-être des idées qu'il aura comprises de ce qu'il joue.* » Si le flûtiste souhaite improviser, il devra, au préalable, connaître des éléments constitutifs du morceau, qui lui seront indispensables, comme les carrures, les cadences, la structure, ce que signifie le thème par rapport à la grille, etc...

Malik Mezzadri : « (...) *se pencher sur la question de l'enseignement de l'improvisation dans un caractère général et ne pas réduire l'improvisation au jazz : Chopin, Bach improvisaient.* » Le professeur de flûte jazz, en face d'un élève débutant en improvisation et n'ayant suivi qu'un enseignement classique, la pédagogie adéquate qu'il pourrait adapter serait sûrement, déjà active, et constructiviste ; c'est-à-dire prendre en compte, avant tout, la culture ou le bagage de l'élève et s'y adapter. Il faudrait donc aborder, dans un premier temps, l'improvisation à partir du savoir déjà acquis par l'élève, soit s'adapter à son répertoire, sa culture plutôt que de créer une rupture totale pour l'imprégner directement d'une esthétique qui est nouvelle pour lui et qui déjà est sûrement très appréhendée de sa part, souvent en premier lieu par le manque de support écrit. Ensuite, le but sera de transmettre à l'élève au maximum par oralité, le détachant petit à petit de sa béquille qui est la partition. Les musiciens classiques ont très souvent une très bonne d'oreille, il faut s'en servir, lui apprendre à compter plus sur cette compétence que celle de la lecture. Il sera favorable d'apprendre à l'élève une nouvelle approche du travail de ses gammes. Les flûtistes classiques, au cours de leur apprentissage, ont déjà fait un travail de gammes approfondi sur l'instrument, mais peut-être plus axé sur la sonorité, la technique des doigts. Cela dit, lorsque l'on demande à des flûtistes classiques de jouer une gamme dans un motif simple ascendant par exemple, ceci dans tous les tons et sans partition, l'élève comme le professeur se rend compte que cette compétence comporte encore quelques lacunes. Nous savons très bien que pour improviser sur une grille l'instrumentiste doit avant tout connaître le matériel utilisé donc en premier lieu : toutes ses gammes par cœur, dans tous les tons. Le flûtiste devra

donc apprendre une nouvelle manière de travailler ses gammes (des motifs ou patterns transposables).

Henri Tournier : « *l'improvisation libre, c'est comme une espèce de gymnastique de se jeter à l'eau, d'improviser sans interdit.* ». Ces dix dernières années, de plus en plus de flûtistes se sont intéressés aux musiques improvisées. Dans cette esthétique, l'improvisation s'y pratique de manière dite « libre », faisant abstraction des conventions établies en jazz au cours de son histoire. La flûte y trouve sa place assez facilement car il n'y a pas de type particulier d'orchestration, tout est possible sur ce point. L'improvisation, contrairement aux préjugés, n'est vraiment pas une performance facile, elle demande de se libérer des interdits intégrés à cause de la culture dont le flûtiste s'est imprégnés au cours de son apprentissage. Ici, non seulement il n'y a pas de partition, le cadre est moins défini et moins stricte. La personnalité du musicien est « mise à nue ». C'est une pratique de l'improvisation très enrichissante pour apprendre à se connaître en tant que musicien ou improvisateur, cela permet d'aller chercher au plus profond de soi-même, de découvrir ou d'inventer des modes de jeu que l'on ne soupçonnait pas sur cet instrument. Sachant qu'un des axes principaux de cette esthétique est le travail sur le son. L'improvisation libre peut être une très bonne approche pour des flûtistes débutants improvisateurs, venant de l'esthétique classique, elle va favoriser le « lâcher prise » (cf. Malik Mezzadri).

Magic Malik : « *L'improvisation, cela part du général pour aller vers le particulier. (...) Il faut déterminer un programme pédagogique qui parte du général vers le particulier.* ». Le pédagogue doit penser la notion d'improvisation au sens large, c'est-à-dire ne pas se cloisonner à improviser que dans un seul style musical, pour ensuite eu fur et à mesure de l'apprentissage orienter l'élève vers ce qui lui convient au mieux. Il serait favorable d'ouvrir un maximum en premier cycle afin que l'élève puisse découvrir toutes les musiques, puis aller vers une spécialisation. Le but du jazzman enseignant serait une approche de l'improvisation sans frontière entre le jazz et la musique classique, contemporaine ou autres musiques avec lesquelles les pédagogues peuvent trouver des analogies.

CONCLUSION

Les compétences demandées aux musiciens de jazz sont de plus en plus nombreuses, pour cela les flûtistes doivent recevoir la formation la plus complète possible, leurs offrant un maximum d'outils afin qu'ils deviennent le plus autonome possible.

La flûte Boehm est née de la musique classique occidentale qui a mis en place des parcours pédagogiques pour maîtriser au mieux l'instrument (son, technique). La tradition du jazz favorise l'oralité comme porte d'entrée pour intégrer les fondamentaux, il est même possible de travailler la technique de manière différente qu'en classique. La pédagogie du jazz est avant tout orale, mettant l'accent sur le rythme. L'oralité apparaît donc comme primordiale, afin d'y acquérir la stabilité rythmique, le phrasé, le répertoire, la culture, et même la technique en acceptant de retravailler différemment (pattern, phrases relevée, transposée...), dans le but d'acquérir du vocabulaire et de personnaliser son jeu. Les M.A.A. peuvent représenter une expansion des techniques acquises réadaptées au répertoire actuel. Autant de possibilités sont proposées aux flûtistes, à cause de la richesse de l'histoire de cet instrument, les méthodes pédagogiques sont à puiser dans toutes les esthétiques. Démocratiser l'utilisation de la flûte dans toutes les esthétiques paraît essentielle.