



Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)  
UFR de Musique et Musicologie

Stephen BINET

Apprentissage du jazz  
et  
pratique de la transcription

Mémoire de Maîtrise de Musique, option Didactique de la Musique,  
Sous la direction de Monsieur Jean-Pierre MIALARET

Octobre 2003

## INTRODUCTION

La pédagogie du jazz en France n'en est encore qu'à ses balbutiements. Beaucoup d'acteurs du monde du jazz se demandent si le jazz peut s'enseigner, et si oui, comment peut-il s'enseigner ? Dans l'état des lieux de l'enseignement du jazz en France qu'elle dresse, Chloé Cortinovis explique que :

« Le musicien de jazz ne peut pas apprendre comme on lui a appris, car justement, on ne lui a pas forcément appris, et le retour introspectif nécessaire à l'interrogation première – comment ai-je appris ? – est vite brouillé par la tentation d'utiliser les outils proposés par un marché pédagogique à dominante américaine, plus ancien, établi et rayonnant »<sup>1</sup>.

L'utilisation de méthode ainsi que l'utilisation de choros publiés freineraient la maîtrise de l'improvisation comme du son, et une maturation de son improvisation, de son propre son. Mais n'est-il pas dangereux de réduire l'enseignement du jazz comme il est pratiqué aujourd'hui à la simple distribution de méthodes toutes faites et n'est-ce pas de ce fait une façon un peu rapide de résumer le travail que les professeurs proposent à leurs élèves. Bien sûr, les mécanismes d'enseignement-apprentissage qu'entretiennent ces derniers ne doivent pas se réduire à des démarches passives qui enfermeraient l'apprenant dans un processus de consommation non réflexive et d'imitation. Selon François Jeanneau <sup>2</sup> :

« La pédagogie du jazz, telle qu'elle est le plus souvent pratiquée de nos jours, procède de la démarche inverse : elle présuppose que le fait d'insuffler à un apprenti musicien un ensemble de connaissances (essentiellement théoriques, c'est plus facile), suffira à faire de lui un improvisateur et à lui donner envie de jouer. J'ai bien peur qu'il y ait erreur sur toute la ligne. [...] Le jazz n'a pas besoin de « professeur de jazz », « d'experts en improvisation », de lignes de conduite, d'une pédagogie « officielle », d'apprentissage « normalisé », de donneurs de leçons, de méthodes déjà fossilisées. Ce serait sa mort certaine à grand feu »<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> CORTINOVIS, Chloé, mémoire de D.E.S.S., gestion et administration de la musique, *L'enseignement du jazz en France : état des lieux*, Université Paris IV Sorbonne, 1998-1999, p. 25.

<sup>2</sup> Saxophoniste, flûtiste, compositeur, arrangeur, enseignant, il mène depuis 1960 une carrière internationale de musicien de jazz. Premier directeur de l'Orchestre National de Jazz en 1986, responsable du département jazz et musiques improvisées au C.N.S.M.D.P. en 1991 et président de la Scène-et-Marnaise de création musicale.

<sup>3</sup> JEANNEAU, François, *1967 – 1997 : 30 ans d'enseignement de la musique et de la danse en France*, MARSYAS, Hors série 12/97, Cité de la Musique, p. 81.

« Le but de l'enseignant n'est pas de dicter ce qu'on doit ou ne doit pas faire mais de fournir les pistes les plus larges à tout un chacun et laisser le choix subjectif de l'esthétisme. Travailler avec les composantes universelles de la musique : densité, silence, timbre ... pour élargir la conscience du musicien. (Improvisation = méditation ?). Découvrir ainsi de nouvelles façons de conceptualiser un matériel familier, standard »<sup>4</sup>.

Les propos de François Jeanneau rejoignent ceux de Marc Bru quand celui-ci précise que souvent :

« l'apprentissage est conçu comme la conséquence unique et directe de l'enseignement »<sup>5</sup>.

Mais il ne faut pas enterrer la pédagogie du jazz dans des considérations plutôt pessimistes. Il n'existe pas *une* méthode d'enseignement du jazz, et d'ailleurs, François Jeanneau propose précédemment des pistes permettant à l'enseignant de ne justement pas être « tenté ».

Transcrire de la musique est une pratique existante lorsque l'on veut apprendre le jazz. Mais si son utilisation est jugée nécessaire par les musiciens et les professeurs, les processus pédagogiques qu'elle met en jeu ainsi que les effets observables sur ceux qui la pratiquent semblent être occultés.

Mon questionnement est parti d'observations sur mes propres pratiques, et sur celles de mon professeur de jazz. A sa demande, j'ai fait de nombreux relevés de chorus de piano (Oscar Peterson, Michel Petrucciani, Chick Corea, *etc.*). Le choix des morceaux et des pianistes n'était pas imposé, et je pouvais lui proposer des relevés que j'avais réalisés de mon plein gré ou bien que j'avais choisis parmi une liste d'œuvres / interprètes que nous affectionnions et dont les relevés avaient déjà été établis par lui (et ce à titre de corrigé). Je n'ai fait qu'un travail de réalisation au piano, comme si nous travaillions une partition « classique ». Pourtant, sans analyse, les transcriptions ont modifié mon jeu et mon son.

---

<sup>4</sup> *Id.* p. 85.

<sup>5</sup> BRU, Marc, *Les variations didactiques dans l'organisation des conditions d'apprentissage*, Ed. E.U.S., Toulouse, 1991, p.17.

François Jeanneau explique que :

« Les relevés sont une très bonne pratique, mais ce n'est pas le contenu du relevé qui est important : c'est le fait de relever quelque chose. On trouve des tas de recueils et c'est une bonne chose. Mais 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 »<sup>6</sup>.

La transcription a aussi son importance dans l'enseignement du jazz aux Etats Unis, par exemple à *L'Eastman School of Music* :

« En deuxième année, nous écoutons le maximum d'enregistrements de chaque thème, afin d'en saisir toutes les possibilités de traitement. Là aussi, chaque trimestre, l'étudiant doit transcrire et jouer au moins le solo d'un maître sur un standard de ce type. En quatrième année, chaque étudiant continue à transcrire des solos importants. A la fin de l'année, ils ont étudié et assimilé un petit répertoire de solos montrant l'évolution de son instrument des années 20 jusqu'à la musique d'aujourd'hui. [...] Le cours supérieur se concentre sur des éléments spécifiques d'un style particulier et sur la contribution de certains musiciens. Bien sûr, chaque individu doit décider lui-même si le fait d'apprendre des solos des maîtres du jazz est valable ou pas. Mais de toute façon, il faut admettre que quelques uns des plus grands musiciens ont commencé à apprendre le jazz de cette manière, même si, évidemment, ils ont été plus loin par la suite »<sup>7</sup>.

De plus, cette école propose un programme de jazz spécialisé où :

« l'élève, à son tour, transcrit et analyse des solos. Le travail de transcription est d'une importance capitale pour la formation d'un élève de jazz. Voir une musique transcrite sur une portée donne une tout autre dimension à l'improvisation. D'un seul coup d'œil, on peut voir la ligne mélodique, la disséquer, la transposer. C'est à l'élève de transcrire ce qu'il entend . Le travail est d'abord lent et laborieux, mais devient plus facile avec le temps. Bientôt l'élève reconnaît telle série mélodique avant même de la transcrire. En examen, on peut faire jouer à l'élève une transcription pour son instrument. Le solo doit être mémorisé, le style assimilé et respecté. A l'audition, on lui demande d'associer certaines formules mélodiques à des solistes précis »<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> JEANNEAU, François, *Doctor jazz ? Actes du Colloque International « pédagogie du jazz »*, Cahier du C.E.N.A.M., 1984, p.13.

<sup>7</sup> DOBBINS, Bill, pianiste, enseignant à *L'Eastman School of Music*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>8</sup> FOURNIER, Martin (Canada), saxophoniste, diplômé de *L'Eastman School of Music*, *op. cit.*, p. 54.

Mon questionnement porte sur les conséquences observables de l'utilisation d'un relevé par un élève mis en situation de jeu. J'ai décidé de m'attacher au problème des *voicings*<sup>9</sup> de main gauche, en particulier les *voicings* s'inscrivant dans une grille de blues.

Pourquoi une approche de la transcription à travers l'étude des *voicings* ? Que ce soit avec Ahmad Jamal ou avec Thelonious Monk, on peut dire que :

« le poids de l'harmonie s'exerce sur le soliste (que ce soit un trompettiste ou la main droite du pianiste) en premier lieu par l'intermédiaire des pianistes »<sup>10</sup>.

Il incombe au pianiste d'aménager le mieux possible l'espace harmonique pour lui-même ou pour un autre instrumentiste, et ce dans le cadre d'une petite formation (le trio par exemple), ou d'une plus grande (quintette ou *big band*). Il existe un véritable art du *voicing*, c'est à dire :

« l'art de disposer, ou de sous-entendre, les notes de l'accord sur l'étendue du clavier »<sup>11</sup>.

Pourquoi une telle étude à travers le blues ? Il est clair que la grille ne doit pas être un obstacle pour l'élève observé : le blues propose une grille harmonique simple qu'un autre *standard*<sup>12</sup> aurait pu compliquer : c'est ce qui m'a fait d'ailleurs abandonner l'étude des *voicings* des progressions II – V – I, progressions nombreuses dans les *standards* (par exemple *All the things you are*, *Autumn Leaves*, etc.).

S'attacher à un aspect précis et concret de l'enseignement du jazz tel que les *voicings* de main gauche, ce n'est pas abandonner pour autant le problème fondamental mais moins palpable et peut-être utopique de l'improvisation. Une telle démarche est une manière comme une autre de s'en rapprocher.

---

<sup>9</sup> Manière d'organiser les notes d'un accord sur un instrument harmonique tel que le piano ou la guitare. Une définition plus complète sera présentée au chapitre I.

<sup>10</sup> BERGEROT, Franck, *Miles Davis, Introduction à l'écoute du jazz moderne*, Seuil, 1996, p. 81.

<sup>11</sup> *Id.* p. 82.

<sup>12</sup> Morceau issu du répertoire populaire américain qui est devenu un classique à force d'être joué et enregistré par les musiciens de jazz.

D'après Eric Barret, improviser en ayant pour base une grille, c'est être à la fois compositeur et interprète :

« Interprète parce qu'il développe une improvisation par rapport à un cadre de référence préexistant, et compositeur parce que ce développement est fait par un individu (et pas un autre) et c'est donc un développement personnel. L'improvisateur s'approprie le thème de départ (qui n'est souvent qu'un simple prétexte), et l'ensemble, c'est à dire le thème initial + l'improvisation, devient sa composition »<sup>13</sup>.

On peut ajouter que la main gauche du pianiste, si elle respecte l'agencement harmonique d'une grille et ce que joue la main droite, n'entre pas totalement dans le mécanisme d'improvisation de cette dernière : elle la soutient. Il ne s'agit donc pas d'un débat sur l'improvisation.

Pour reprendre les termes d'Eric Barret, la présente recherche s'attache au statut de l'improvisateur-compositeur. Parce qu'improviser c'est choisir, l'étude des *voicings* est un des chemins vers la construction de l'improvisation. Mon questionnement ne porte donc pas sur les processus d'apprentissage de l'improvisation mais sur les propositions harmoniques qu'une main gauche peut faire ou que la pratique de la transcription pourrait faire fructifier ou non.

Dans une première partie, nous définirons certains termes afin de permettre au lecteur de se familiariser avec le langage codé couramment employé dans le monde du jazz. Le questionnement de recherche sera précisé par la suite et illustré par un entretien exploratoire réalisé avec un acteur de l'enseignement du jazz. Dans une deuxième partie, nous présenterons la démarche d'observation consistant en la présentation des élèves (trois pianistes aux profils différents) et l'explicitation des tâches à accomplir (jouer un blues en fa majeur et réaliser la transcription d'un blues interprété par un grand pianiste de jazz). Les prestations des élèves observés seront décrites et commentées d'un point de vue musical (analyse des morceaux joués et des transcriptions réalisées) et au niveau des modes de communication (évolution des comportements et des interventions verbales). Nous présenterons enfin les résultats et les critiques de l'analyse de l'observation et terminerons par les conclusions.

---

<sup>13</sup> BARRET, Eric, *De l'improvisation*, Séminaire Entretemps « Musique et Psychanalyse », I.R.C.A.M., <http://www.entretemps.asso.fr/Séminaire/Musicanalyse/Barret.html>, 6 avril 2002.

## Chapitre I : PROBLEMATISATION DU SUJET

Si l'on considère l'importance de la mise en place du processus d'apprentissage dans l'enseignement de l'harmonie en piano jazz :

- Que révèle la pratique de la transcription dans l'apprentissage et l'utilisation des *voicings* de main gauche au sein d'une grille de blues ?
- Quelles faiblesses, quels avantages d'une telle technique pourra-t-on mettre en relief à travers l'observation de son utilisation par un élève en piano jazz ?
- Qu'apporte l'utilisation de relevés réalisés par lui-même à l'élève désireux de créer ou d'agrandir son répertoire de *voicings* ?

On peut émettre deux registres d'hypothèses :

- Le premier concerne la formation de l'élève pianiste. Il est question de mettre en relation la formation de l'élève et l'utilisation qu'il fera de la transcription pour son apprentissage du vocabulaire du jazz (en occurrence les *voicings* de main gauche). L'élève issu d'une formation classique et l'élève autodidacte n'adopteront pas les mêmes comportements à l'égard d'une tâche précise (la réalisation d'un blues à l'aide d'un relevé).
- Un second registre d'hypothèses prend comme variable indépendante la pratique de la transcription (incluant l'acte de la transcription et le support résultant). Cette pratique peut être un support intéressant pour l'élève désireux d'enrichir son vocabulaire en jazz (répertoire de *voicings* par exemples).

Afin d'éclaircir tout ce travail de réflexion préalable à tout approfondissement, quelques définitions sur les termes du jazz en général et du blues en particulier ainsi que la présentation d'un entretien exploratoire seront données.



## **DEFINIR LE BLUES**<sup>14</sup>

Les élèves observés ont eu pour tâche de réaliser un blues en fa majeur, accompagnés par une section rythmique. Pour mieux comprendre la suite du questionnement, le lecteur appréciera ces quelques précisions à propos du blues et la présentation de sa structure harmonique.

### Définition

Le blues est une forme musicale profane, souvent vocale et individuelle (surtout à l'origine), créée par les Noirs du Sud des Etats-Unis vers la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Il s'est développé à partir des *negro spirituals*, *field hollers*, *work songs*, ballades *folk and country*, airs de danse ; toutes ces formes s'influencent mutuellement. Il a exprimé les souffrances de tout un peuple. C'est un fait à la fois musical, affectif, historique, ethnographique, sociologique voire politique.

C'est le blues qui, après avoir infiltré le jazz, lui donne une grande partie de sa couleur (*blue notes*, gamme de blues). Il a aussi considérablement influencé toute la musique populaire et européenne du XX<sup>ème</sup> siècle. Du tempo le plus lent au tempo le plus rapide, le blues peut prendre une grande variété de visages : de la tristesse la plus poignante d'une Bessie Smith, aux facéties les plus débridées d'un Slim Gaillard ou d'un Louis Jordan.

Attention : le blues n'est pas un style. Il est une forme qui peut se jouer dans tous les styles.

Le mot « blues » peut prendre plusieurs significations :

- un état d'esprit.
- une forme poétique chantée.
- une progression harmonique type de douze mesures.
- n'importe quelle combinaison des trois significations ci-dessus.

---

<sup>14</sup> D'après BAUDOIN, Philippe, *Le jazz, Licence de Musique*, C.N.E.D., p. 25.

## BLUES, Structure harmonique <sup>15</sup>

- ✓ Le schéma de la structure harmonique la plus simple du blues de 12 mesures, proposée ci-dessous, utilise les trois accords situés sur les degrés I, IV et V.

<b>A</b>	I	%	%	%
<b>B</b>	IV	%	I	%
<b>C</b>	V	%	I	%

On distingue trois phrases :

A : quatre mesures sur l'accord de tonique I.

B : deux mesures sur l'accord de sous-dominante IV et deux mesures sur l'accord de tonique I.

C : deux mesures d'accord de dominante V et deux mesures d'accord de tonique I.

Avec l'évolution du jazz et les possibilités d'enrichissement et de substitution des accords, la grille initiale du blues s'est transformée. Il existe donc plusieurs grilles de blues mais les trois phrases A, B, et C ainsi que les pôles harmoniques I, IV et V sont toujours respectés.

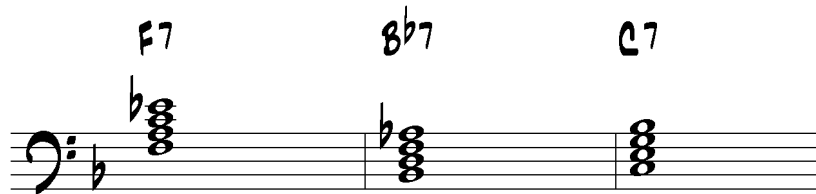
- ✓ Grille d'un blues en Fa

Cette grille de blues s'est enrichie par rapport à la grille présentée ci-dessus. On notera que tous les accords sont composés d'une septième mineure et que la dernière phrase C comporte deux substitutions (mesures 10 et 12) afin de rompre avec la monotonie des accords C7 et F7 qui dureraient deux mesures chacun.

<b>A</b>	F7	%	%	%
<b>B</b>	Bb7	%	F7	%
<b>C</b>	C7	Bb7	F7	C7

<sup>15</sup> D'après BAUDOIN, Philippe, *Jazz mode d'emploi*, Ed. Outre Mesure, Paris, 2001, p. 104.

Voici les trois accords F7, Bb7 et C7 à l'état fondamental :

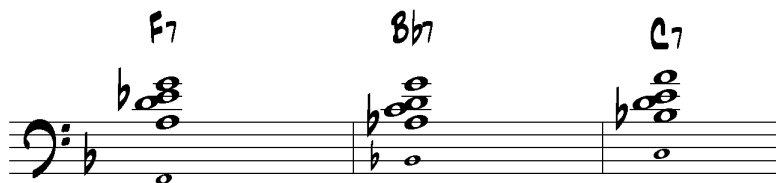


Sachant que la contrebasse ou l'instrument (tuba, basse électrique, *etc.*), se charge de l'accompagnement de basse (petites notes) réalise en principe les toniques, les possibilités d'enrichissement au piano sont multiples et les différentes possibilités de *voicings* sont infinies :

- du style plus épuré (comme dans *Blues in F* de Bill Evans<sup>16</sup>) :



- au style un peu plus enrichi utilisant les superstructures (ajout de 9<sup>ème</sup>, de 11<sup>ème</sup> et de 13<sup>ème</sup>). Dans le cas présent, on ne parlera pas d'accords F7, Bb7 et C7 mais d'accords à « fonction » F7, Bb7 et C7 :



✓ La grille du *Blues in F* de Bill Evans

<sup>16</sup> EVANS, Bill, *At Shelly's Manne-Hole*, 99917, WEA, 1963.

Nous pouvons trouver ci-dessous les structures harmoniques du blues joué par Bill Evans. La première grille introduit un accord de sous-dominante (Bb7) à la deuxième mesure de la première phrase, ceci afin de palier là aussi à la monotonie de l'accord F7 tenu précédemment pendant quatre mesures. De plus, les accords des mesures 8, 9 et 10 sont substitués par une progression en quintes d'accords de dominante (D7 – G7 – C7).

<b>A</b>	F7	Bb7	F7	%
<b>B</b>	Bb7	%	F7	D7 II/V
<b>C</b>	G7 V/V	C7 I/V	F7	C7

On notera que cette grille subit la même substitution (accélération de la vitesse harmonique) à la fin des deuxième et troisième chorus :

<b>A</b>	F7	Bb7	F7	%
<b>B</b>	Bb7	%	F7	D7 II/V
<b>C</b>	G7 V/V	C7 I/V	F7    D7 II/V	G7    C7 V/V    I/V

Il est important, à présent, d'inviter le lecteur à prendre connaissance de certains termes en usage dans le jazz, termes avec lesquels tous les élèves observés étaient d'ailleurs familiarisés. Ces définitions permettront de mieux comprendre les analyses musicales qui suivront.

## Définitions générales

### La grille

La tâche à laquelle vont être soumis les élèves observés est de réaliser un blues en fa majeur. *Now's the time* est une composition du saxophoniste Charlie Parker. Il s'agit bien d'un blues dont la structure harmonique est présentée ci-dessous. Notons au passage l'introduction à la mesure 6 d'un accord Bdim7 sur les deux derniers temps de la mesure. On a également substitué les accords initiaux des mesures 8, 9 et 10 avec une anacorde (I – VI – II – V – I). Voilà ce dont dispose le pianiste s'il veut jouer *Now's the Time*. Il s'agit d'une grille :

F7	%	%	%
Bb7	Bb7 Bdim7	F7 I	D7 VI
Gmin7 II	C7 V	F7 I	C7

On peut trouver cependant des présentations moins sommaires, incluant le thème. Ce type de présentation sera utilisée par les deux premiers élèves observés :

## NOW'S THE TIME

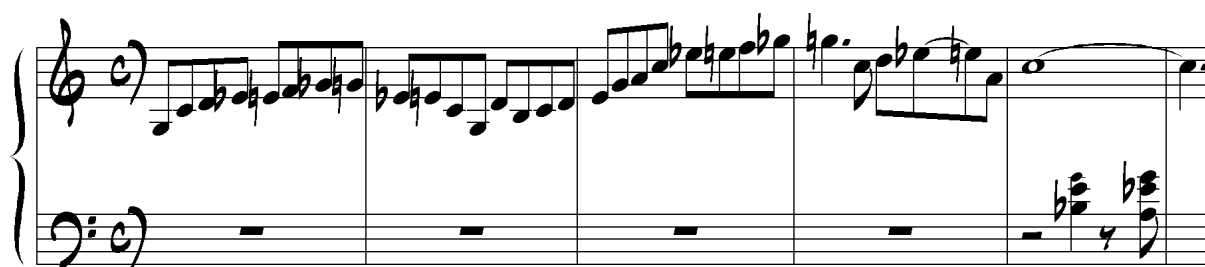
C. PARKER

The musical score for 'Now's the Time' is presented in three staves. The first staff (measures 1-4) features a rhythmic pattern of eighth notes with F7 chords. The second staff (measures 5-8) continues the pattern with Bb7, Bb7 Bdim7, F7, and F7 chords. The third staff (measures 9-10) concludes with Gmin7, C7, F7, and C7 chords. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

Selon Philippe Baudoïn,

« le chiffrage au-dessus d'une portée, seul utilisé aux Etats-Unis, est souvent remplacé en Europe par le chiffrage sous forme de grilles. Moins précises pour les indications rythmiques, les grilles ont l'avantage de donner une meilleure vision de la structure du morceau. Elles sont concises et mieux appropriées aux chiffrages simples, du jazz classique par exemple »<sup>17</sup>.

En trio, le pianiste ne peut en principe se permettre de jouer ces accords à l'état fondamental ; les notes toniques étant jouées par la basse. Les différents *voicings* possibles sur ces accords sont multiples. Suivant l'articulation de son discours à la main droite, le pianiste devra proposer à la main gauche les *voicings* les mieux adaptés et les plus cohérents. Des *voicings* plutôt « épurés » seront, par exemple, en accord avec un discours calme pour une nuance piano (justement dans le *Blues in F* du trio du pianiste Bill Evans<sup>18</sup>), ou bien avec un discours virtuose pour ne pas surcharger la main droite (à l'instar de *C-Jam Blues*, une composition de Duke Ellington interprétée par le trio du pianiste Oscar Peterson<sup>19</sup>, illustrée par la phrase ci-dessous). Mais là encore, aucune règle n'est ou peut-être établie :



Dans les premiers temps de l'observation, nous verrons donc comment les élèves interpréteront ce morceau. L'interprétation d'un morceau de jazz à l'aide d'une grille sous-entend précisément certains codes de lecture non écrits. La notion d'écriture binaire/jeu ternaire fait partie de ces codes.

Ternaire, binaire, conventions non écrites <sup>20</sup>

<sup>17</sup> BAUDOIN, Philippe, *op. cit.*, p. 21.

<sup>18</sup> EVANS, Bill, *Bill Evans Trio at Shelly's Manne-Hole*, 99917, WEA, 1963.

<sup>19</sup> PETERSON, Oscar, *Night Train, The Oscar Peterson Trio*, Polygram, 1962.

<sup>20</sup> d'après BAUDOIN, Philippe, *Le jazz, cours de Licence*, CNED, p.13

Les différences entre lecture et écriture sont importantes. Les croches dites « inégales » s'écrivent binaires et se lisent approximativement ternaires. La mesure 1 de *Now's the time* sert ci-dessous d'illustration :

Écriture binaire :



Lecture ternaire :



Selon Lucien Malson,

« on n'a jamais su donner théoriquement de signification précise à la succession jazzique croche pointée-double croche. Lorsque des musiciens « classiques » jouent ce qui est écrit, scrupuleusement, le *swing* n'apparaît pas. Peut-être eût-il mieux valu écrire : noire-croche chapeautées par le chiffre 3. En vérité, les rythmes du jazz, par le découpage de chaque temps, ne sont jamais vraiment binaires, ternaires plutôt, par inclination. [...] Des musiciens de grand métier qui seraient conscients de cette vérité ne parviendraient pas nécessairement pour autant à incarner cette âme du jazz : il faut une disposition de la sensibilité, un penchant de tout l'être »<sup>21</sup>.

## Le chorus et le solo

S'il arrive qu'un blues ne comporte pas de matériel thématique, c'est à dire si l'on ne joue qu'avec une grille d'accords, le pianiste ne fait donc qu'improviser. Les deux premiers élèves ont utilisé la grille de *Now's the time* alors que le troisième n'a joué qu'avec la grille d'un blues qu'il connaissait par cœur.

Avant que chacun ne commence sa prestation, je les invite à improviser s'ils le veulent pendant leur interprétation, à « prendre un chorus ».

<sup>21</sup> MALSON, Lucien, *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine*, Coll. *Solfèges*, Ed. Seuil, Paris, 1994, p. 15.

« Prendre un chorus signifie improviser sur la structure métrique et harmonique d'un thème [c'est cette définition que nous retiendrons]. Un improvisateur peut prendre un ou plusieurs chorus (voire un demi-chorus, ou moins), mais l'unité de longueur sera le nombre de mesures du thème choisi pour l'improvisation. Pour ajouter à la confusion, on parle quelquefois du chorus (au singulier) d'un musicien, même s'il en a pris plusieurs ou seulement une partie. Par ce raccourci, on désigne la totalité de son solo improvisé »<sup>22</sup>.

Autrement dit, un solo est l'ensemble des chorus que prend un musicien.

« Avec le chorus, segment improvisé où le thème-prétexte s'évanouit à la limite au profit d'un pur enchaînement d'accords, où la faconde du musicien n'est que le labyrinthe mélodique imposé par le libre essai, la phraséologie du jazz, sinieuse et pléthorique, offre des qualités originales et précieuses »<sup>23</sup>.

## La transcription

Le moment de la transcription constitue la deuxième phase de mon observation. Le terme vient du latin *transcribere* (*écrire, copier exactement en reportant*<sup>24</sup>). Il existe cependant des acceptions différentes selon que l'on s'adresse à un musicien classique ou à un jazzman.

La confusion commence dans cette définition de l'arrangement que donne le *Larousse de la Musique* dans son édition de 2001 :

« Transcription d'une œuvre musicale pour un ou plusieurs instruments différents de ceux pour lesquels elle avait été primitivement écrite. L'adaptation d'une œuvre symphonique pour un orchestre harmonique est un arrangement, de même que la transcription d'un solo de clarinette pour le violon en est un autre. Les réductions pour piano de pages symphoniques ou d'opéras sont également des arrangements »<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> CARLES, Philippe, CLERGEAT, André et COMOLLI, Jean-Louis, *Dictionnaire du Jazz*, Ed. Robert LAFFONT, 1994.

<sup>23</sup> MALSON, Lucien, *op. cit.* p. 11.

<sup>24</sup> *Dictionnaire le Robert*, Paris, 1993, p. 2565.

<sup>25</sup> *Dictionnaire de la Musique*, Ed. Larousse, Paris, 2001, p. 30.



Dans le cas présent,

« l'arrangement est compris comme synonyme de la transcription, réduction, adaptation ou paraphrase « classique » »<sup>26</sup>.

A propos de cette définition, nous pouvons nous en remettre à l'avis d'Arnold Schoenberg :

« Une transcription éveille en moi la crainte :

- qu'elle introduise ce que j'évite,
- qu'elle ajoute ce qui m'est étranger, ou inaccessible,
- qu'elle omette ce qui m'apparaît nécessaire,
- qu'elle améliore là où je suis imparfait et dois le rester »<sup>27</sup>.

A propos de la transcription le *Larousse de la Musique* écrit :

« Adaptation, à l'usage d'un instrument ou groupe d'instrument, d'une composition musicale dont la version primitive était destinée à la voix ou à d'autres instruments »<sup>28</sup>.

Quand il s'agit de jazz les sens se modifient. Le *Dictionnaire du Jazz* donne lui aussi sa définition de l'arrangement et n'introduit aucune ambiguïté avec la transcription :

« Architecture musicale organisant, pour un morceau donné, le rôle des divers instruments ou sections d'instruments d'un orchestre. [...] Dans le jazz, arrangement est presque synonyme d'orchestration. Mais cela peut aller au delà : certains arrangements ne se contentent pas de modeler (ou modifier) la palette instrumentale et de rejeter la distribution des lignes sur la gamme orchestrale, ils peuvent modifier les tempos, les rythmes, l'allure d'une composition et la rendre toute différente et parfois méconnaissable »<sup>29</sup>.

Nous adopterons ainsi cette définition :

« action de mettre par écrit une musique à partir d'un enregistrement (syn. relevé, repiquage) »<sup>30</sup>.

<sup>26</sup> SZENDY, Peter, « L'arrangement dérange ... », in *Arrangement, dérangement, la transcription musicale aujourd'hui*, Harmattan Ircam, les Cahiers de l'I.R.C.A.M., 2000, p. 7.

<sup>27</sup> NICOLAS, François, « La puissance et la gloire de la transcription (de la confrontation Schoenberg-Busoni) », in *op. cit.*, p. 48.

<sup>28</sup> *Id.*, p. 858.

<sup>29</sup> CARLES, Philippe, CLERGEAT, André et COMOLLI, Jean-Louis, *op. cit.*, p. 39.

<sup>30</sup> SIRON, Jacques, *Dictionnaire des mots de la musique*, Ed. Outre Mesure, Paris, 2002, p. 283.

La notion de transcription retrouve donc dans le jazz son sens premier. Il s'agit de « fossiliser » sur le papier la partie (par exemple le chorus d'un seul instrument) ou la totalité (thème et parties improvisés de tous les instruments, harmonie, nuances, phrasés, *etc.*) de ce que l'on peut entendre d'un morceau de jazz. Selon les besoins du transcripateur :

- La transcription sur partition peut être totale : dans le cas d'un trio (piano, contrebasse ou instrument de basse, batterie), relevé des parties de piano, de basse et de batterie dans leur intégralité, agrémenté de toutes les indications de dynamique, de nuances, et ce le plus fidèlement possible. Il faut reconnaître au transcripateur sa rigueur rythmique et son oreille harmonique, mais il arrive aussi à ce dernier d'écrire ce qu'il n'entend pas !
- La transcription peut-être partielle. Le transcripateur ne relève que ce qui lui est utile : thème uniquement, grille harmonique, solo de piano dans son intégralité, ligne de basse, solo de batterie, main gauche du piano (dans le cas de ma recherche).

L'improvisation jaillie lors d'un enregistrement en studio ou lors d'un concert devient, après transcription, une véritable partition à part entière. Les relevés de chorus peuvent faire l'objet de publications officielles. On peut trouver par exemple des transcriptions des solos du saxophoniste John Coltrane <sup>31</sup>, du *Köln Concert* du pianiste Keith Jarrett <sup>32</sup>. C'est à dire qu'ils ont été corrigés et approuvés par leurs auteurs ou par des spécialistes.

Le relevé comporte donc deux parties chronologiquement successives :

- le relevé à proprement dit réalisé par l'élève ou le professionnel. Le matériel utilisable pour ce type de pratique est varié : de la simple platine disques au magnétophone à vitesse réglable en passant par des appareils capables de faire varier la vitesse de l'enregistrement tout en gardant la hauteur des sons d'origine.

<sup>31</sup> COLTRANE, John, *The Artistry of John Coltrane*, Ed. Big3/United Artists Music, New York, 1979.

<sup>32</sup> JARRETT, Keith, *Köln Concert, Original transcription*, ED 7700, Ed. Schott, 1991.

- le travail *a posteriori* engagé pendant le temps personnel avec sa propre transcription ou pendant le cours de piano avec le professeur, ce dernier apportant des corrections, des remarques sur le relevé ou sur ce que l'élève aura ou non produit de nouveau.

Même si l'étude des différentes techniques de réalisation de relevé existantes n'entreront pas dans le cadre de notre recherche, nous tenterons de comprendre comment chacun des élèves observés a réalisé sa transcription.

### Les *voicings* ou harmonisations

Manière d'organiser les notes d'un accord sur un instrument harmonique tel que le piano ou la guitare. Les *voicings* jouent le rôle de soutien harmonique du thème et des phrases improvisées. A chaque accord, plusieurs harmonisations sont possibles (renversement, enrichissement, *etc.*). Cette sorte de réalisation de « basse continue » peut s'effectuer à deux mains lors d'un accompagnement d'un soliste (chanteuse, saxophone), ou plus généralement à la main gauche. En tant que pianiste de jazz, il est important d'avoir une grande variété de *voicings* à son répertoire. Comme accompagnateur, il faut développer derrière le soliste un tapis magique de sons qui peut exprimer un large registre de textures et d'émotions.

Mark Levine écrit :

« La consonance et la dissonance, la transparence et l'opacité, la force et la tendresse, la joie et la tristesse : il faut avoir tout cela au bout des doigts »<sup>33</sup>.

Les *voicings* doivent donc procurer au soliste ou à la main droite qui présente un thème ou qui improvise, un arrière-plan harmonique riche et continu. Cet art du *voicing* peut devenir une réelle signature pour un pianiste et un critère de choix pour un musicien comme Miles Davis :

« Garland [engagé dans l'orchestre de Miles Davis en 1955], précise Jerry Cokern apporta une nouvelle approche du *voicing* sur le clavier. Dans le grave, il préférait habituellement la septième ou la tierce à la fondamentale et jouait ses *voicings* plutôt dans le medium ou dans l'aigu »<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> LEVINE, Mark, *Le livre du piano jazz*, Ed. Advance Music, 1993, p. 133.

<sup>34</sup> CHAMBERS, Jack, *Milestones*, Ed. Da Capo Press, New York, 1998.

Comme l'explique Franck Bergerot,

« à partir de Red Garland, le renversement des degrés et l'absence de fondamentale et de quinte, volontiers remplacées par des notes de la superstructure, ouvrent des perspectives mélodiques nouvelles à l'improvisateur »<sup>35</sup>.

Ces définitions donnent succinctement un aperçu des données techniques nécessaires à la compréhension des observations menées auprès des élèves pianistes. Mais avant de réaliser mon enquête de terrain, j'ai voulu m'entretenir avec un acteur du monde du jazz, à la fois enseignant, interprète et spécialiste afin de comprendre comment se situait ma recherche entre pédagogie, pratique et histoire.

---

<sup>35</sup> BERGEROT, Franck, *op. cit.* p. 82.

## ***Un entretien exploratoire avec Philippe Baudoin***<sup>36</sup>

Il s'agit d'un entretien sur le sujet : « transcription et apprentissage du langage harmonique du jazz »<sup>37</sup>.

### La formation

Mes premières questions portent sur la formation de ce personnage aux multiples facettes. L'enseignement du jazz dans des structures « officielles » telles que le conservatoire est récent. Etant venu chercher auprès d'un professeur des informations quant aux processus d'enseignement du jazz dans les conservatoires, je fais la rencontre d'un autodidacte qui semble émettre quelques réserves quant à cette institutionnalisation pourtant nécessaire :

« D'ailleurs, on s'aperçoit finalement que les musiciens les plus originaux sont ceux qui ne sont jamais allés dans les écoles. [...]. J'ai appris beaucoup de choses en autodidacte ... c'est à dire que j'ai fait deux ans de piano avec un professeur et le reste, je l'ai appris tout seul. En écoutant des disques. Après il a fallu que je me forge quand j'ai commencé à enseigner, sur l'explication de ce que je faisais donc j'ai commencé à chercher, à regarder dans des bouquins. J'ai tout appris pratiquement tout seul. Et puis évidemment avec des copains qui me montraient des trucs. [...]. Mais on remarque que parmi beaucoup de génies, il y en a certains qui ont appris leur instrument avec un prof ... le jazz, en tout cas ils l'ont appris tout seul ».

De telles réponses se font les témoins d'une époque et le mythe de l'autodidacte plane encore.

---

<sup>36</sup> Chargé de cours d'Histoire et Techniques du Jazz à l'U.F.R. de Musique et Musicologie, Paris, Sorbonne, Paris IV. Professeur de piano au conservatoire du 9<sup>ème</sup> arrondissement de Paris.

<sup>37</sup> L'entretien se trouve dans sa quasi intégralité en annexe I et a été réalisé le 22 janvier 2003 de 14h à 16h au domicile de M. Baudoin.

## La pratique de la transcription

Les prochaines questions ont abordé le sujet de la pratique de la transcription dans l'enseignement du jazz. La technique de la transcription est certes répandue et utile, si elle est associée à une écoute intensive du jazz. Mais les mécanismes d'appropriation, d'imitation ou de détachement ne sont pas soulevés :

« Moi j'ai très peu utilisé de transcriptions pour improviser par exemple. Très peu. Mais j'écoute, j'ai écouté, j'ai écouté. Ou alors des fois je repiquais des phrases à l'oreille mais sans les transcrire. J'ai fait des transcriptions pour des arrangements par exemple. Pour repiquer, transcrire des arrangements, pas tellement pour l'improvisation. Mais j'aurais dû. Parce que c'est bien de transcrire, au début, et puis pour assimiler le langage. C'est très bien mais moi j'en ai pas fait beaucoup ».

## Enseigner le jazz ?

Il m'a semblé ensuite utile de l'interroger sur les pratiques enseignantes en conservatoires pour comprendre comment pouvait s'y inscrire la pratique du relevé. La question fondamentale sous-jacente est de savoir à quoi sert finalement le professeur de jazz ? Il est un guide sans véritable méthode d'enseignement, et l'élève, s'il veut progresser ne peut se conforter dans une attitude passive et consommatrice :

« Les musiciens qui arrivent dans des écoles et à jouer du jazz, c'est ceux qui en écoutent sans arrêt. Pas ceux qui font juste ce que je leur dit de faire. La seule chose, en tant que professeur, que l'on peut apprendre aux gens dans les écoles, ce que je dis toujours, c'est qu'on peut apprendre à aller plus vite, à comprendre les choses plus vite, c'est tout. [...]. L'harmonie, oui, ça peut s'apprendre, mais le reste, le phrasé, l'improvisation, je ne l'enseigne pas trop à mes élèves. Je préfère qu'ils repiquent eux-mêmes. [...]. Repiquer, enfin transcrire eux-mêmes ce qu'ils ont envie, ce qu'ils aiment. Et essayer de le refaire au début c'est ça, c'est l'imitation. Je les incite à écouter sans arrêt des disques, sans arrêt, sans arrêt, d'aller à des concerts et puis de jouer à son niveau. Je pense qu'il faut toujours jouer à son niveau avec des copains de son niveau ».

La méthode est lancée : transcrire, jouer, écouter. Le professeur sert en fait de catalyseur et invite l'élève à entreprendre de telles démarches qui ne semblent pas naturelles.

## Le travail personnel

A propos du travail personnel, de l'oreille et de la publication de transcriptions, il ajoute :

« Je pense qu'il ne faut jamais prendre des transcriptions faites par quelqu'un d'autre : il faut la faire soi-même ou alors il faut en tout cas vérifier tout de suite si elle est bonne. [...]. Si on écoute le disque et en même temps on regarde si la transcription d'un autre correspond bien, ce n'est pas la peine. Et du coup, le fait d'avoir des relevés comme ça, de ne pas les faire soi-même, c'est une facilité. [...] ».

« Avant les musiciens n'avaient pas ça et donc ils étaient obligés de les faire eux-mêmes, et ça c'était bien. Parce qu'en même temps les transcriptions servent à jouer un morceau mais elles servent aussi à se former l'oreille. Et la chose la plus importante dans le jazz, c'est l'oreille, c'est d'entendre. Donc il faut la former en repiquant, ça c'est sûr c'est important. Mais il faut repiquer soi-même ».

## Remarques à propos de l'entretien

Cette dernière intervention illustre bien les propos de Chloé Cortinovic<sup>38</sup> :

« Offrir tous les outils nécessaires à l'épanouissement d'un style original, tel était le souhait des initiateurs de l'enseignement du jazz. Cette devise semble parfois avoir davantage contribué à l'uniformisation d'un jeu musical qu'au développement de la création. L'apport des méthodes « toutes faites », l'édition de chorus, sont autant de facteurs qui enferment l'élève dans un processus dont la finalité reste l'imitation ».

A la suite de cet entretien, force est de constater que l'enseignant en jazz se trouve face à un paradoxe : la notion même d'enseignement et le rôle du professeur semblent remis en cause. Il doit être un guide, il doit inviter son élève à écouter et à entendre, mais ce dernier doit aussi agir seul.

Mais l'idée principale de cet entretien, même si elle n'est évoquée que brièvement, est que la transcription doit être une pratique courante pour celui qui veut former son oreille au jazz et pour celui qui veut le comprendre et l'apprendre.

Philippe Baudoin, dans son livre référence *Jazz, Mode d'emploi*, prône d'ailleurs la nécessité d'une telle pratique dans son préambule au chapitre de la transcription :

<sup>38</sup> CORTINOVIS, Chloé, mémoire de D.E.S.S., gestion et administration de la musique, *L'enseignement du jazz en France : état des lieux*, Université Paris IV Sorbonne, 1998-1999, p. 63.

« Ce chapitre est certainement le plus essentiel des deux volumes. [...] Tous les plus grands jazzmen se sont livrés à cet exercice in-dis-pen-sable. Rien n'est plus bénéfique, pour comprendre les mécanismes du jazz, les accents propres à cette musique et les style des grands musiciens que la traditionnelle transcription, qui par la même occasion (si elle pratiquée régulièrement) va vous forger une oreille à la fois robuste et fine »<sup>39</sup>.

L'enquête de terrain suivante se propose justement d'observer des élèves pianistes mis en situation de jeu, avant et après avoir utilisé un relevé qu'ils avaient eux-mêmes réalisé. A ce propos, dans son article sur l'analyse de la tâche et le fonctionnement cognitif dans la programmation de l'enseignement, Pierre Vermersch explique que :

« Seule la méthode d'analyse *a posteriori* permet de dégager ce qui est réellement nécessaire à l'élève en observant ce sur quoi il s'appuie en fait pour exécuter la tâche »<sup>40</sup>.

L'observation d'élèves utilisant cette « méthode » devrait nous renseigner concrètement sur ce qu'il en est des rapports entre le relevé en jazz et l'apprentissage de son vocabulaire (en particulier les *voicings* au sein d'une grille de blues). C'est cette démarche méthodologique que nous allons présenter et expliciter dans une troisième partie.

---

<sup>39</sup> BAUDOIN, Philippe, *Jazz, Mode d'emploi*, Ed. Outre Mesure, Paris, 2001, p. 125.

<sup>40</sup> VERMERSCH Pierre, *Analyse de la tâche et fonctionnement cognitif dans la programmation de l'enseignement*, *Bulletin de Psychologie*, tome XXXIII, n°343.



## Chapitre II : OBSERVATION et ANALYSE

### **Présentation**

L'observation s'est déroulée en deux étapes et a concerné trois élèves, à qui j'ai proposé, entre les deux étapes la réalisation d'une transcription. Avant de préciser les stades de la construction de ma démarche, une présentation du cadre d'observation et quelques précisions sur les choix qui ont été faits s'avèrent utiles.

Les trois élèves sont pianistes à l'Ecole Nationale de Musique d'Issy-les-Moulineaux (92). Sans posséder un département jazz (enseignement de l'instrument, de l'harmonie, de l'arrangement, ateliers de jeu en groupe, etc.), le conservatoire dispense des cours de piano jazz et d'ensemble jazz dirigés par le même professeur. Depuis son arrivée en France jusqu'à aujourd'hui, l'enseignement du jazz se vulgarise (méthodes de jazz et d'improvisation, création de nombreuses écoles privées telles que l'E.D.I.M.<sup>41</sup>, l'In.F.I.M.M.<sup>42</sup>, le C.I.M.<sup>43</sup>, école Didier Lockwood, etc.), et gagne de plus en plus les structures officielles d'enseignement de la musique (Conservatoire municipaux, E.N.M., C.N.R.). Le professeur qui encadre cet atelier est détenteur du certificat d'aptitude en jazz, compositeur, arrangeur et se produit fréquemment en France en *Big Band*, ou en petite formation. Je suis moi-même élève de ce professeur.

L'observation n'a pas concerné les rapports entre l'élève et le professeur mais entre l'élève et une pratique : la transcription. Les trois élèves se sont produits, à ma demande, en trio (piano, contrebasse, batterie), dans la salle polyvalente du conservatoire.

Formation traditionnelle et noble pour le piano, le trio offre un soutien rythmique au pianiste sans l'étouffer dans la masse et la richesse sonore d'une formation plus grande. Il faut préciser que cette formation a subi et subit encore les modifications esthétiques les plus radicales, en portant avec éclat le talent des plus grands pianistes (Oscar Peterson, Bill Evans, Ahmad Jamal, Keith Jarrett, etc.).

Pour proposer une transcription la mieux adaptée à mon cadre de recherche, je devais trouver un blues réalisé par un pianiste de renom, en formation de trio, et qui s'exécuterait dans un langage tonal (pour respecter la grille harmonique du blues).

---

<sup>41</sup> Enseignement, Diffusion, Information, Musiques.

<sup>42</sup> Institut de Formation International Musique et Multimédia.

<sup>43</sup> Centre d'Informations Musicales.

Ne connaissant pas non plus le profil exact des élèves observés, la transcription devait être réalisable pour celui qui n'en a pas l'habitude et qui veut se lancer dans un relevé : le choix d'un tempo *medium*<sup>44</sup> y trouvait sa place.

Car à un moment il faut bien choisir, le *Blues in F* de Bill Evans, tiré de *Bill Evans Trio At Shelly's Manne-Hole*<sup>45</sup>, était le plus approprié.

Noël Balen, dans l'histoire du jazz qu'il retrace, nous propose un bref portrait de ce pianiste inclassable :

« Tout d'abord marqué par les influences, aussi diverses que complémentaires, de Bud Powell et de Lennie Tristano, mais également de Nat King Cole, de Georges Shearing et de Horace Silver, le jeu de Bill Evans va peu à peu s'illuminer, se clarifier, s'épurer pour atteindre une singulière limpidité qu'il se plaît pourtant à teinter de quelques touches opaques et parfois obscures. S'il est souvent catalogué parmi les pianistes impressionnistes, adeptes des nuances fugitives et des délicatesses sentimentales, Bill Evans va bien au delà.[...] Ce serait oublier la robustesse de sa main gauche, son *voicing* à l'architecture complexe, la netteté, la précision et l'ampleur de ses longues séquences [...] qui contribuent à rendre subtilement translucide ce que l'on croit trop simplement transparent. Selon Miles Davis : « Et puis il y avait tous ceux qui disaient qu'il ne jouait pas assez vite, pas assez dur, qu'il était trop délicat. » Cette délicatesse, Bill Evans ira la protéger dans le seul écrin qui soit réellement favorable à la préservation de son esthétique : le trio »<sup>46</sup>.

Franck Bergerot nous donne, quant à lui, son point de vue sous l'angle de l'harmonie :

« L'élimination de la fondamentale, déjà repérable chez John Lewis, fut rapidement adoptée par les jeunes pianistes, Bill Evans en tête. Elle allégera considérablement l'harmonie et contribua à libérer le soliste du déterminisme tonal imposé par la vieille garde »<sup>47</sup>.

Voici la transcription des trois premières grilles : Annexe II

<sup>44</sup> Terme signifiant « modéré ».

<sup>45</sup> EVANS, Bill, *Bill Evans Trio At Shelly's Manne-Hole*, 99917, WEA, 1963.

<sup>46</sup> BALEN, Noël, *L'odyssée du jazz*, Ed. Liana Levi, Paris, 1997, p. 410-411.

<sup>47</sup> BERGEROT, Franck, *op. cit.*, p. 83.

### ***L'observation proprement dite***

Trois élèves aux profils différents :

<b>Elève</b>	<b>Age</b>	<b>Formation</b>	<b>Pratique du jazz en trio</b>	<b>Pratique de la transcription</b>
<b>Elève 1 Marie</b>	22 ans	17 ans de piano, niveau supérieur en piano classique à l'E.N.M. d'Issy-les-Moulineaux. Commence le jazz à la « Keyboard Class » de Bordeaux. Elle est actuellement en première année de piano jazz à l'E.N.M. d'Issy les Moulineaux.	Aucune pratique du jazz en groupe.	Transcription pour piano de musiques de variétés.
<b>Elève 2 Joël 1</b>	42 ans	Il étudie le piano classique dans différents conservatoires (région parisienne, Martinique), puis confirme plus tard sa formation de jazzman autodidacte par un cycle de 3 ans au C.I.M.. Il est actuellement en classe adulte à l'E.N.M. d'Issy-les-Moulineaux.	Pratique courante du jazz en trio (formation au C.I.M., et joue actuellement dans un trio).	Classes d'harmonie et de solfège au C.I.M., transcriptions pour chorale.
<b>Elève 3 Joël 2</b>	45 ans	Il commence le piano dans une école de musique à Marseille. Il y a dix ans, il commence le jazz au conservatoire de Vanves, et joue depuis 5 ans en classe adulte à l'E.N.M. d'Issy-les-Moulineaux.	Pratique dans le cadre de l'atelier du conservatoire.	Aucune pratique de la transcription.

Nous avons donc trois élèves aux parcours musicaux très distincts : la première a une formation majoritairement de pianiste « classique », le second a acquis une expérience plus globale (début en autodidacte puis intégration d'une école pour apprendre le jazz), enfin le troisième élève a toujours suivi des cours pour adultes.

Les éléments relatifs à la formation de chaque élève, même s'ils ne sont pas tout à fait «directement observables», vont entrer en ligne de compte dans l'analyse des résultats et

constitueront des variables agissant sur l'utilisation qu'un élève peut faire de sa transcription. Cette enquête s'est voulue la plus systématique possible et son déroulement mérite d'être précisé.

## Déroulement général de l'observation

### Phase 1

- Présentation de mon objet de recherche à l'assemblée.
- Bref entretien individuel avec chaque élève pour s'informer sur leur formation, leur pratique du jazz, leur pratique de la transcription.
- Présentation de la séance d'observation : jeu en groupe et utilisation d'une caméra vidéo.
- Présentation de la tâche à accomplir : jouer un blues en fa majeur (aucun thème imposé) en formation de trio. Possibilité d'improviser quelques grilles à la main droite, mais ce qui compte, c'est la main gauche.
- Contexte d'observation : salle polyvalente de l'E.N.M. d'Issy-les-Moulineaux (92). Le plan est situé en Annexe III.

### Phase 2 <sup>48</sup>

- A l'aide d'un exemplaire du disque de Bill Evans, la consigne est de réaliser la transcription la plus fidèle possible de la main gauche (en priorité) et de la main droite (facultatif), d'au moins trois grilles du *Blues in F*.
- Le délai est d'une semaine, temps séparant les deux observations.
- Ni la durée de réalisation ni la technique de transcription ne sont imposées.

### Phase 3

---

<sup>48</sup> La phase 1 a été effectuée le 12 mai 2003 à l'E.N.M. d'Issy-les-Moulineaux en salle polyvalente, de 20h à 20h20.

- Bref entretien individuel avec chaque élève portant sur la technique de transcription utilisée, les difficultés rencontrées pendant la transcription, les remarques concernant la main gauche relevée, le travail *a posteriori*.
- Présentation de la nouvelle tâche à accomplir : jouer un blues en fa majeur accompagné d'une section rythmique (batterie et autre piano assurant la partie de basse, le contrebassiste étant absent). Possibilité d'improviser et d'avoir sous les yeux son relevé.

Sur les tableaux récapitulatifs, on trouve plusieurs informations notées systématiquement. Le temps et le nombre de grilles ne sont précisés qu'à titre indicatif car les élèves n'ont pas eu de temps imparti pour réaliser la tâche. Les variations de temps observables ainsi que les variations du nombre de grilles chez chaque élève et entre les élèves ne rentrent donc pas en ligne de compte dans notre analyse.

L'indication de l'utilisation ou non simultanée des deux mains est à mettre en relation avec les interventions et les remarques. En effet, même si les trois élèves savent, de par leur formation, jouer avec leurs deux mains de façon synchrone, la colonne « mains » est un indicateur qui peut faire le lien entre les interventions d'un tiers, les évènements imprévus et les remarques observées.

De plus, les analyses musicales comportent pour chaque élève l'analyse musicale de leur transcription et l'analyse musicale de la prestation. Cette dernière a été réalisée à partir d'un support audio uniquement afin de ne pas parasiter l'analyse auditive par des éléments visuels, même si ceux-ci peuvent argumenter celle-là.

Enfin, un entretien récapitulatif <sup>49</sup> a été mené *a posteriori* avec les élèves observés afin :

- d'obtenir des précisions sur leurs prestations antérieures.
- d'explicitier le plus attentivement possible la manière dont ils ont fait leur relevé.
- de resituer la pratique de la transcription dans leur situation actuelle.

---

<sup>49</sup> Ces entretiens sont exposés en Annexe IV pour Marie, en Annexe V pour Joël 1 et en Annexe VI pour Joël 2.

**Marie**

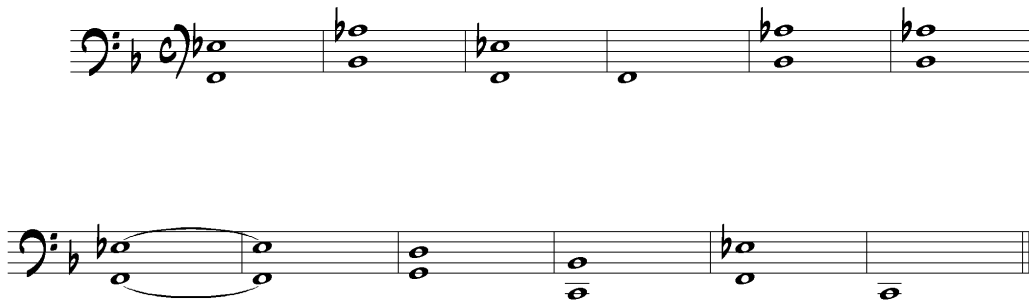
## Phase 1

Les échanges précédant cette première prestation sont présentés en Annexe VII. Ci-dessous sont résumés les événements produits pendant l'exécution du blues<sup>50</sup>.

TEMPS	GRILLES	INTERVENTIONS	MAINS	REMARQUES
0	Première grille		Main gauche et main droite	Position « classique », lecture (ou déchiffrage ?) attentive. Yeux rivés sur la partition. Au départ le sourire qui disparaît peu à peu. Quelques coups d'œil sur la main gauche pour en contrôler les déplacements.
23s	Deuxième grille			
47s	Troisième grille	P : Main gauche !	Main gauche uniquement	Se retourne brièvement vers O après l'annonce de la consigne puis se détourne avec le sourire.
55s			Reprise main droite	
1min 10s	Quatrième grille		Main droite et main gauche	Regarde I, un peu perdue, puis sourires vers I.
1min 13s			Juste main gauche puis plus rien	
1min 20s			Reprise main gauche	
1min 33s	Cinquième grille	P : Fais le thème une fois !	Main gauche et main droite	Se gratte le nez avec la main droite dès qu'elle entend la consigne.
1min 59s				Ralentit pour terminer le morceau, s'arrête regarde I, puis P puis sourit sous les applaudissements.

Les *voicings* utilisés par Marie sont transcrits ci-dessous :

<sup>50</sup> Avec P = professeur, I = instrumentistes et O = observateur.



### Analyse musicale

Les cinq grilles de blues jouées par Marie ne sont que l'exposition, cinq fois répétée, du thème *Now's the time* : il n'y a pas d'improvisation à la main droite. A la main gauche, les accords sont tous réalisés à l'état fondamental, véritable traduction littérale de la partition qui se trouve devant elle. Pourtant, la tierce n'est jamais jouée, la quinte rarement et parfois seule la tonique est entendue. On remarque de plus que des accords tels que Bdim7 présents dans la grille de *Now's the time* ne sont pas joués. Cette « pauvreté » harmonique est à mettre en relation avec une homorythmie quasi parfaite : une ronde à chaque mesure même pour les accords qui se répètent. Au niveau de l'intensité, la main gauche couvre presque la main droite : les intervalles de septième joués dans le registre *medium-grave* du piano « étouffe » une main droite réitérant cinq fois le même thème.

### Phase 2 <sup>51</sup>

Durant le bref entretien que je mène avec Marie avant qu'elle ne joue son second blues, elle m'avoue qu'elle s'est tout d'abord trompée de piste : elle a relevé la première piste du Compact Disc (*Isn't it Romantic*, relevé présenté en Annexe XII), et s'est rendu compte de la difficulté de transcrire la main gauche. De plus, elle remarque que le « thème » se compose de 16 mesures et non de 12, proprement à la structure habituelle du blues.

Pourtant, dans l'entretien réalisé après l'observation, elle me confie :

<sup>51</sup> La transcription de Marie est située en Annexe VIII, p.84.

« En plus quand j'ai fait mon relevé, je m'étais trompée de piste, c'était un blues aussi. Alors le blues était déjà bien ancré dans ma tête. Quand j'ai dû relever la bonne piste, c'était plus facile mais mine de rien, j'y ai passé un petit moment »<sup>52</sup>.

L'in vraisemblance réside dans le fait que le thème qu'elle a relevé est un thème de 32 mesures. Il ne s'agissait donc pas d'un blues, mais apparemment, cette première écoute l'avait aidée.

Elle a donc réalisé le relevé mais seulement d'une grille du blues. Cela lui a pris environ 45 minutes. Selon ses termes, Marie a utilisé la méthode « classique », comme si elle faisait une dictée. Elle relève d'un coup la ligne de basse du piano dont le chromatisme est facile à entendre puis procède par séquences de deux mesures pour écrire la main droite. C'est ce qu'elle rapporte dans l'entretien :

« J'avais l'enregistrement, mais je n'avais pas mon piano. Je le faisais sur une feuille. J'écoute une phrase que j'essaye de ... enfin c'est la méthode classique, solfège, que j'ai apprise. Donc j'écoute une phrase et je la repasse jusqu'à ce que je ne m'en rappelle plus et j'arrête l'enregistrement. Et puis j'écris tout. [...] En fait, j'ai d'abord relevé la basse d'un seul jet, c'est pas très compliqué, c'est chromatique, la, la bémol. Après pour ce thème affreux, j'ai procédé par petits bouts, environ toutes les deux mesures »<sup>53</sup>.

Si Marie a bien discerné le découpage de la grille en 12 mesures, ce n'est pas elle qui a rajouté les accords sous la transcription. En effet, le professeur lui a indiqué pendant le cours au dessus des portées les accords correspondant à ce qu'elle a relevé, et ce sans l'aide du disque.

Marie a relevé la main droite et la main gauche de la première grille du blues comme si elle faisait une dictée. Il semble difficile d'évaluer avec quel niveau d'attention cette transcription a été réalisée.

<sup>52</sup> L'entretien avec Marie est présenté en Annexe IV, p. 86.

<sup>53</sup> *Id.*, p. 84.



Si les notes de la main droite sont écrites avec une fidélité passable, (notons l’oubli de nombreuses petites notes aux mesures 2, 3, 4, 5, 11 et des altérations constitutives des *blue notes* notamment aux mesures 1 et 7), le rythme reste très approximatif. Les mesures 8 à 10 en sont un bon exemple :

The image shows a musical score for three measures. The top staff is a treble clef with a 4/4 time signature. Above the staff are three chord symbols: D<sub>MIN</sub>7, G<sub>MIN</sub>7, and C7. The melody in the top staff consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5 in measure 8; G4, A4, B4, C5 in measure 9; and G4, A4, B4, C5 in measure 10. The bottom staff is a bass clef showing the harmonic accompaniment with chords D<sub>MIN</sub>7, G<sub>MIN</sub>7, and C7. The notes in the bottom staff are: D4, F4, A4, C5 for D<sub>MIN</sub>7; G3, B3, D4, F4 for G<sub>MIN</sub>7; and F3, A3, C4, E4 for C7.

Le relevé de la main gauche ne semble pas tenir compte des subtilités rythmiques proposées par Bill Evans : présentations syncopées de l’accord plutôt que sur le temps (mesures 8, 9 et 15) ainsi que les silences (mesures 18 et 21). L’idée de présenter les accords en ne jouant que leur tierce et leur septième (position de triton), est assez bien restituée (mesures 1, 2 et 10). Marie avait d’ailleurs ajouté pendant le petit entretien qu’elle avait remarqué le jeu en triton de Bill Evans. Mais on remarque dans cette transcription que le nom de l’accord ne correspond pas toujours avec sa réalisation harmonique (mesures 7 et 9), ou que les noms des accords proposés ne sont pas ceux joués par Bill Evans (mesures 6 avec la présence de Bdim7 (reste de *Now’s the time* ?) car les noms des accords (F7 ; C7 etc...) ont été rajoutés *a fortiori* pendant le cours de piano jazz qui précédait l’observation. Dans son entretien Marie note sa difficulté à faire cette transcription la plus fidèlement possible, elle qui venait de renouer très récemment avec la structure d’un blues :

« En fait, pour être honnête, je n’ai pas voulu m’embêter à chercher le rythme exact de la main gauche. Vu que c’était la première fois que je faisais un relevé, j’avais besoin de me caler sur un premier temps et de ne pas me poser de question. A Bordeaux, j’avais déjà travaillé des rythmes syncopés comme ça et des phrases à jouer à la main droite, c’était vraiment dur. C’est pour ça que j’ai écrit tous mes accords sur les premiers temps »<sup>54</sup>.

<sup>54</sup> *Id.*, p. 87.

## Phase 3

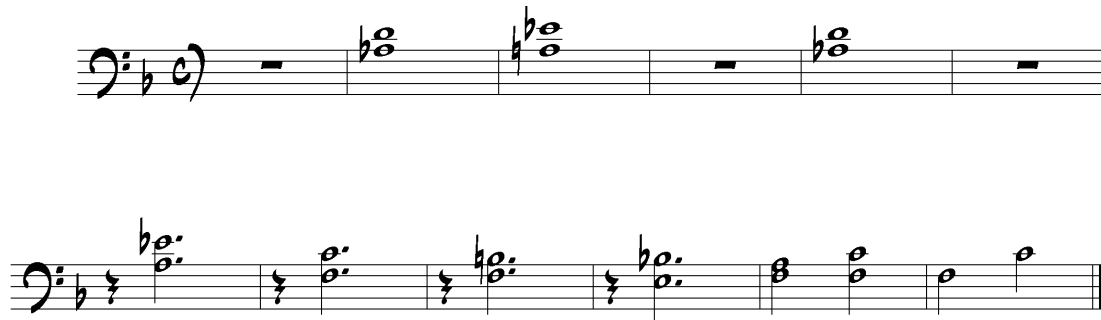
Echange précédant le second blues :

- Marie : c'est quand tu veux
- Batteur : c'est moi qui compte ?
- M : oh bah oui, pas trop vite (elle claque des doigts)
- Observateur : *medium*

Le blues de Marie, une semaine après. Durée totale : 2 min 10s

TEMPS	GRILLES	INTERVENTIONS	MAINS	REMARQUES	
0	Première grille		Main droite et main gauche	La jambe droite bat les temps (notons qu'elle les battait la première fois aussi)	
25s	Deuxième grille				
49s	Troisième grille				
1 min 05s					
1 min 13s	Quatrième grille				
1 min 38s	Cinquième grille				
1 min 52s					Semble rejouer le thème (mesures 1 à 8) avant de ne faire entendre que la main gauche
1 min 56s					
2 min 04s					
			Main gauche		
			Main droite, main gauche		
			Main gauche		
				Se gratte la tête	
			Main droite, main gauche	Accord de fin	
2 min 10s		P : Yeah, yeah !		Marie répond au piano puis rires	

Ci-contre, le relevé des *voicings* utilisés par Marie :



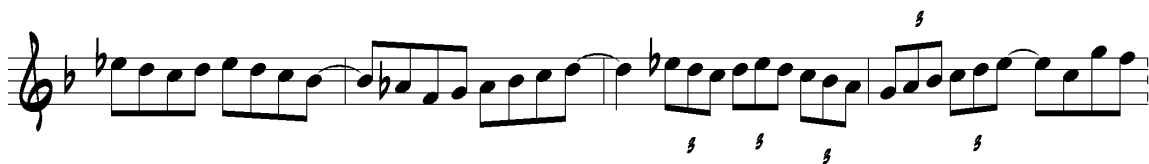
## Analyse Musicale

Marie a juste joué une ou deux fois sa transcription pendant le cours de jazz mais ne l'a pas vraiment étudiée chez elle. Elle aurait pu, comme elle l'a fait une semaine avant, jouer cinq fois sa transcription même si le *Blues in F* ne comporte pas véritablement de thème. La première grille présente son relevé et par la suite, aucune grille ne se ressemble. Marie improvise avec le substrat qu'elle a sous les yeux : le discours de la main droite est très mélismatique et utilise des éléments mélodiques de la transcription. Par exemple, on peut comparer les mesures 6 et 7 de la transcription de Marie avec la phrase suivante improvisée :

Mesures 6 et 7 :



et un exemple de phrase improvisée :

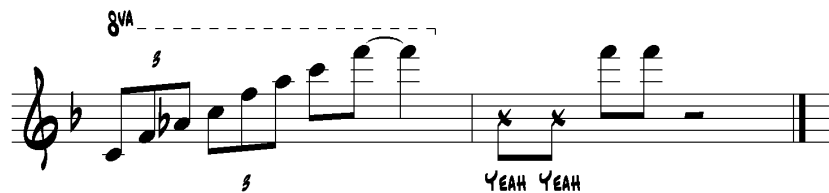


Les difficultés rencontrées lors du relevé au niveau des mesures 8, 9 et 10 deviennent une originalité rythmique (syncopé, décalage) dans son jeu. L'homorythmie du premier blues laisse place à des valeurs plus courtes (mesures 7 à 10), à des décalages (mesures 7 à 10 presque semblables aux mesures 8 et 9 du *Blues in F*), voire à des mesures vides. S'agit-il pour autant d'une volonté d'épurer la musique ou la main gauche « s'emballerait-elle » et Marie ne préférerait-elle pas l'utiliser afin de ne pas arrêter l'improvisation à la main droite ?

La grille harmonique ne change pas et la substitution de la mesure 11 absente du morceau original persiste dans sa prestation.

Du fait de cette utilisation de *voicings* serrés, « tombant sous les doigts », plus faciles à gérer que les déplacements engendrés par les accords en position fondamentale, la main gauche se fait plus discrète, et le discours global devient plus intéressant. Au fur et à mesure des grilles, Marie s'échappe et on constate une réelle prise de liberté dans l'agencement rythmique des accords. De plus, si le premier blues se termine de manière plus ou moins hasardeuse sur un accord de tonique, la fin de ce second blues s'achève par un arpège vers les registres aigus du piano illustrant une nouvelle fois cette prise de liberté.

Les deux interjections qui suivent la fin du morceau, émises par un membre du public (*yeah yeah* !), sont ponctuées par une réponse imitative au piano, (deux croches de fa aigu).



## Récapitulation

Marie a une formation de pianiste classique. Même si ce n'est pas la première année qu'elle faisait du jazz, elle semble très déroutée à l'idée de jouer pour la première fois avec une batterie et une contrebasse :

« J'avais peur, c'était horrible. De jouer pour la première fois avec d'autres gens, j'avais très peur »<sup>55</sup>.

Après le bref entretien que j'ai eu avec elle, je lui ai proposé de ne pas se limiter à la partition qu'elle avait sous les yeux, lui laissant une marge de liberté totale si elle voulait improviser. Déjà un peu paniquée par la situation de jouer en petit comité, mais en public quand même, ma demande d'improvisation la fige complètement.

<sup>55</sup> L'entretien avec Marie est présenté en Annexe IV, p. 85.

Assise au piano, son stress s'exprime par des sourires, des rires nerveux et par cette obstination qu'elle a pendant un certain temps à placer les quatre partitions sur le piano, sachant que le thème *Now's the time*, n'était écrit que sur une seule feuille. Marie étale donc ses quatre partitions pour les avoir toutes bien en vue et règle son siège, se lève, se rassoit. La concentration est au maximum et elle fixe la partition.

J'avais donné clairement toutes les consignes au professeur et aux instrumentistes (bassiste et batteur) à propos du déroulement de l'observation, ceci afin d'éviter le maximum d'échanges. Echanges qui m'auraient fait intervenir et qui auraient pu nuire à la fraîcheur des prestations. Quand, soulevé par une question du professeur, vient le problème de donner le tempo de départ, Marie est interloquée et s'évade de la tâche à accomplir à travers un trait d'humour. Finalement, c'est le batteur qui lancera le tempo. Les conditions de jeu sont donc difficiles pour elle : premier blues, premier public de jazz, premier jeu en groupe. Mais elle est allée jusqu'au bout, jouant le jeu de l'observation.

L'intervention du professeur au début de la troisième grille n'était pas prévue, malgré la précision effectuée auprès de chaque protagoniste. Cependant, cette occasion laissée à Marie de se concentrer sur sa main gauche m'a aidé et a confirmé les observations que j'ai faites quand elle utilisait les deux mains : sa main gauche n'a ni été plus riche ni plus intéressante. Ses connaissances étaient toutes là, la main droite n'ayant pu parasiter son jeu de main gauche. La fin du morceau est timide et chaotique : elle subit la fin plutôt qu'elle ne l'impose. Conformément aux remarques que Marie m'a adressées concernant sa transcription, sur les 45 minutes passées à réaliser ce relevé, il faut donc considérer qu'une bonne moitié a été consacrée au «mauvais» morceau. Ce qui expliquerait les nombreuses fautes d'attention. Mais il faut surtout retenir cette idée de « faire la dictée » que Marie évoque en parlant de la manière dont elle a fait sa transcription. Cette idée est véritablement le reflet de sa formation.

Avant qu'elle aille s'asseoir au piano, je la réinvite à improviser si elle veut lors de cette seconde phase d'observation. Elle semble moins réticente. Elle n'a pour seule partition que son relevé, elle ne règle pas son siège. Elle prend de l'assurance à tel point que quand le problème du tempo resurgit, elle le fuit toujours en proposant la tâche au batteur, mais claque des doigts discrètement sous le piano. Le relevé réalisé par ses soins, l'absence de rituel, le claquement de doigts montrent que Marie veut être auteur de ce blues.

Elle est à l'aise et il y a des choses qu'elle veut nous faire écouter :

« Alors j'ai un bon souvenir de la deuxième semaine. Je m'étais un peu plus amusée. J crois que je n'avais pas été complètement en rythme et que je m'étais décalée, mais du coup j'avais un peu plus écouté. [...] J'étais prête à aimer ça et à faire ça tout le temps »<sup>56</sup>.

Le professeur n'a pas eu besoin d'intervenir car Marie s'est perdue effectivement au début de la troisième grille. Elle a compris le jeu en triton et a repris connaissance avec la structure du blues. La main gauche alors libre elle improvise :

« Et bien j'avais la partition, j'avais les notes de la main gauche, la trame qui me permettait de me libérer au niveau de la main droite. [...] Et le fait de l'avoir écouté, ça m'a beaucoup aidé, ça m'a permis de me lâcher car je l'avais en tête »<sup>57</sup>.

Certes elle est dépendante du support car elle « pioche » visuellement des éléments présents sur le relevé, mais elle ne subit rien. Elle se sert et propose :

« Je crois que c'était juste visuel, le fait de m'obliger à regarder chaque mesure sans forcément voir ce qu'il y avait dedans m'a permis de suivre »<sup>58</sup>.

Elle construit son blues avec les nouveaux outils qui sont écrits face à elle. La prise de liberté est totale à la fin du morceau car elle a le dernier mot. En effet les rires et le fait de répondre au piano à un membre du public s'exclamant « *yeah yeah !* » confirme son assise au sein du groupe. Le relevé, en tant que support écrit porteur d'outils, d'idées et de solutions à aider cette pianiste, habituée, du fait de sa formation, à dépendre plus ou moins d'une partition, s'inscrivant de fait dans une démarche constructive et personnelle en matière d'improvisation :

« Après, d'avoir un support écrit, je le sais, ça m'aide énormément. Mais ça doit être dû à ma formation »<sup>59</sup>.

---

<sup>56</sup> L'entretien avec Marie est placé en Annexe IV, p. 86.

<sup>57</sup> *Id.*, p. 86.

<sup>58</sup> *Id.*, p. 86.

<sup>59</sup> *Id.*, p. 86.

**Joël 1**

## Phase 1

Durée totale du premier blues : 2 min 54s

TEMPS	GRILLES	INTERVENTIONS	MAINS	REMARQUES
0	Thème		Main droite et main gauche	Semble déchiffrer <i>Now's the time</i> , partition laissée par Marie sur le piano auparavant
27s	Thème			
45s	Break		Main gauche uniquement	
51s			Première grille	Main droite et main gauche
1 min 15s	Deuxième grille			
1 min 39s	Troisième grille			
2 min 04s	Quatrième grille			
2 min 26s	Thème			
2 min 50s				Bref regard vers la rythmique pour annoncer la fin du morceau.
2 min 54s				

Les *voicings* utilisés par Joël 1 se trouvent en Annexe IX.

**Analyse Musicale**

La prestation de Joël est structurée :

- Exposition et réexposition du thème.
- *Break* (phrase introduisant le début de l'improvisation) précédant les chorus.
- Reprise du thème avant de terminer.



La plage laissée à la main gauche pendant la troisième grille apporte des informations claires et montre que ses *voicings* sont riches : les accords ne sont pas joués à l'état fondamental, ils sont renversés, enrichis harmoniquement avec ajout de neuvième (mesures 1.1, 5.1), de sixte

(mesures 1.2, 2.2), utilisation d'accords altérés (notamment sur le C7 mesures 10.2, 12.2), accords de broderie (mesure 3.2). On peut dire que l'enrichissement de ses accords s'articule avec le discours de la main droite : accords serrés dans l'exposition du thème et au début du solo, puis accords plus larges sur le dernier chorus quand il invite la rythmique à augmenter l'intensité du discours. L'agencement rythmique des accords suit la même procédure : accords éparses (mesures 5.1, 8.1) et mesures vides (mesures 2.1, 7.1) accompagnent l'exposition du thème quand la rythmique joue piano et la main droite quand elle devient plus virtuose. Les syncopes répétées et les décalages créés déstabilisent et renchérissent une main droite alors plus percussive et une improvisation globale croissante en intensité, plus favorable au *swing*.

## Phase 2

La transcription de Joël 1 est donnée en annexe X.

On peut penser en première impression qu'il a relevé la main gauche, d'une manière ... assez sommaire. D'ailleurs il n'a transcrit uniquement que la main gauche et cela en 30-40 minutes. Il fait précéder son travail de relevé par une période d'écoute d'environ 15 minutes.

Joël a répondu à mes consignes concernant la transcription. Pour celui qui veut voir les *voicings* de main gauche de Bill Evans, son relevé est idéal et clair. La période d'écoute qui a précédé la transcription lui a permis selon ses termes de « pigé le truc » (fonctionnement des accords en triton). Sachant qu'il sait improviser rythmiquement et mélodiquement, mes consignes aidant, il n'a pas eu besoin (ou cela ne lui a pas semblé utile), de relever la main droite et le rythme de la main gauche : son relevé s'en trouve dépouillé mais essentiel. Son relevé est plus pragmatique : ni la main droite ni le rythme de la main gauche n'ont été transcrits. Il répond à mes consignes certes, mais un tel relevé va droit au but et présente clairement les différents *voicings* utilisés par Bill Evans. De plus, les deux grilles harmoniques sont justes (II – V – I dans la première grille – D7 G7 C7 – et à la fin de la deuxième grille avec augmentation de la vitesse harmonique).



La transcription ne concerne que deux grilles de main gauche. Bien que répondant à mes consignes de relever avant tout la main gauche, les subtilités rythmiques appréciables dans le morceau de Bill Evans ne sont pas écrites : hormis au niveau des mesures 7 et 8, on ne trouve que des rondes et des blanches. Il s'agit en fait d'une sorte de résumé harmonique, d'un squelette des *voicings* utilisés par le pianiste. Malgré l'erreur de la mesure 20 où il s'agit d'un accord D7, les deux grilles relevées rendent bien compte des changements harmoniques opérés de la première à la seconde : passage d'un accord G7 (mesure 9) à un accord Gmin (mesure 21, même si ce dernier n'est pas joué mais suggéré à la main droite), accélération harmonique entre les mesures 11 à 12 de la première grille (enchaînement I – V) et les mesures 23 à 24 de la seconde (substitution et enchaînement II – V – I). Ce relevé se veut avant tout pratique pour celui qui veut comprendre les enchaînements harmoniques simples réalisables au sein d'une grille de blues.

### Phase 3

Echange précédant la seconde prestation, une semaine plus tard <sup>60</sup>:

- P : Quand tu veux.
- O : On y va, on y va.
- J1 : *Medium* ?
- O : Pareil.

TEMPS	GRILLES	INTERVENTIONS	MAINS	REMARQUES
0	Première		Main droite et main gauche	
24s	Deuxième			
47s	Troisième			
1 min 11s	Quatrième			
1 min 34s	Cinquième			
1 min 57s	Sixième			
2 min 20s	Septième			
2 min 45s	Huitième			
3 min 14				

Les *voicings* de Joël 1 du second blues sont les suivants :

<sup>60</sup> Avec P = professeur, O = observateur et J1 = Joël 1.



### Analyse Musicale

L'écoute de ce deuxième blues interprété par Joël 1 révèle des aspects plutôt surprenants. Il semble jouer « comme » Bill Evans, répondant à ma consigne. S'agit-il d'un malentendu ou d'une attitude scolaire ? Au lieu d'intégrer cette nouvelle façon de jouer les accords à son jeu précédent, il ne fait que des accords en triton. Même quand le discours de la main droite s'intensifie au bout de la cinquième grille, les accords de s'enrichissent pas. L'agencement rythmique des accords reste tout de même intéressant : jeu aéré et syncopé, ponctuant même parfois le discours de la main droite :

Malgré cela, le jeu n'intègre pas mais se borne à imiter.

## Récapitulation

Quand j'ai demandé à Joël 1 de me jouer un blues en F, il a utilisé la grille de Marie (*Now's the time*). Ses *voicings* sont vraiment plus riches, et il a vraisemblablement l'habitude de jouer en groupe. D'ailleurs il possède un trio et a déjà fait des concerts :

« Oui je joue dans un trio en ce moment. Je sais ce que c'est de jouer en groupe mais pas seulement en jazz. Par exemple, je prépare un concert de musique martiniquaise »<sup>61</sup>.

A part le bref entretien que nous avons eu Joël 1 et moi avant qu'il ne joue, aucun échange n'a ponctué cette première prestation.

Sa position plutôt assurée et sa formation montrent qu'il a l'habitude de jouer en groupe, et surtout de se lancer dans une grille « sans préparation ». Il découvre la partition laissée par Marie. Il adopte durant l'exposition du thème une attitude de déchiffreur, la tête penchée dans le porte-partition, fronçant les sourcils. Cette position veut peut-être dire deux choses : soit il a des problèmes de vue, soit il n'est pas un très bon déchiffreur et exprime sa difficulté par cette attitude. Il connaît donc vaguement le thème mais il joue :

« Mais la première fois, j'étais surpris. J'étais pris un peu à froid mais j'ai bien compris ce qu'il fallait faire »<sup>62</sup>.

Pourtant, sans préparation, aucun événement particulier ne joue en sa défaveur. Il contrôle ce qu'il fait : le *break* sépare le thème de son improvisation, cette dernière suivant une courbe globale ascendante avant la reprise du thème (il fait « monter la sauce »). De plus, sans intervention du professeur, et sans même se retourner vers moi, il me propose une grille de main gauche, grille idéale pour l'analyse de ses *voicings*. A la reprise du thème, Joël 1 réutilise la partition écrite et jusqu'à la fin du morceau, il aura fait une prestation exemplaire et professionnelle.

Même s'il n'a pas de méthode précise, Joël 1 a fait son relevé par étapes successives :

<sup>61</sup> L'entretien avec Joël 1 est situé en Annexe V, p. 88.

<sup>62</sup> *Id.*, p. 88.

- Ecoute.
- Reconnaissance de la grille.
- Analyse du principe : jeu en triton.
- Application de ce principe à l'ensemble de la grille sans utilisation du compact disc.
- Ecoute terminale pour la vérification.

« Oui, j'ai mis la cassette, je me suis concentré sur la main gauche. Alors ça n'a pas été évident mais au bout d'un moment j'ai repéré qu'il utilisait des accords très simples. Alors j'ai écouté et puis je me suis rendu compte qu'il n'utilisait que deux notes. Je connaissais la grille. Puis j'ai essayé de comprendre comment il faisait pour faire des accords avec deux notes. J'avais appris que dans un accord de septième, les notes les plus importantes sont la tierce et la septième. Je me suis rendu compte qu'il utilisait ce système et puis après c'est plus par déduction que j'ai trouvé le reste. Après j'ai écouté et ça collait. Par contre je ne suis pas vraiment attaché au rythme de la main gauche »<sup>63</sup>.

Joël 1 a voulu comprendre avant d'écrire et sa transcription met bien en évidence une technique d'utilisation des accords même si elle néglige volontairement l'agencement rythmique de ces derniers. Il s'est d'ailleurs servi de son relevé à des fins précises lors de sa période de travail. Au lieu de travailler la transcription comme une partition nouvellement créée, il applique le principe utilisé par Bill Evans à d'autres morceaux, à d'autres blues :

« C'est à dire que la partie qui m'a surpris, c'était l'harmonie, la manière de synthétiser l'harmonie avec deux notes. [...]. Je n'ai pas travaillé le relevé à proprement dit, mais j'ai travaillé la technique. C'est ce que ça m'a apporté »<sup>64</sup>.

L'analyse musicale du second blues de Joël 1 révèle des aspects surprenants. En effet, il se serre bien du relevé en tant que support écrit et visible où il peut piocher des éléments servant à construire son morceau (les nombreux coups d'œil qu'il jette à sa partition illustrent bien le phénomène). Mais, à la différence de Marie et de Joël 2, on peut attendre d'un pianiste de son niveau qu'il utilise son propre répertoire de *voicings*. Il ne le fera pas.

---

<sup>63</sup> *Id.* p. 89.

<sup>64</sup> *Id.* p. 89.

Durant la première prestation, sa main gauche était en relation avec le discours de la main droite et avec la dynamique d'ensemble du trio alors que la seconde fois, malgré les changements de dynamique amorcés par l'orchestre, les *voicings* sont toujours les mêmes. Indépendamment donc de la dynamique du groupe, Joël 1 ne s'est pas servi de son relevé à proprement dit, mais a compris un principe : synthétiser des accords en n'utilisant que deux notes constitutives. Il a voulu l'appliquer à l'ensemble de son improvisation :

« En tant que pianiste, les *voicings* sont une science que je ne maîtrise pas. Et là j'avais trouvé une clé, c'était très intéressant. Mais je n'ai pas que relever et me pointer une semaine après. J'ai quand même pas mal étudié cette technique. Pendant une semaine j'ai quand même pas mal joué des blues en faisant comme ça. Si je n'avais pas fait ça, je ne suis pas sûr que maintenant je saurai utiliser cette technique et que j'aurai joué comme ça »<sup>65</sup>.

De plus et paradoxalement, pourquoi se sert-il de son relevé qui ne comporte qu'une réduction harmonique (ni phrase, ni rythme ou très peu) alors qu'il a « pigé le truc » ?

On peut se demander si, en dehors du cadre strict de l'observation, Joël 1 intègrera ces nouveaux *voicings* dans le répertoire déjà existant ? Il faut croire que oui car il a trouvé comment utiliser cette petite découverte à la fois technique et esthétique :

« Je trouve qu'au départ, pour présenter un thème, je trouve que c'est bien. Et puis après ... mais c'est vrai que c'est une découverte. D'ailleurs j'ai été très étonné que quelqu'un comme Bill Evans fasse quelque chose d'aussi simple. Et c'est du meilleur effet. Comme quoi on peut faire beaucoup de choses en jouant simple »<sup>66</sup>.

---

<sup>65</sup> *Id.* p. 89.

<sup>66</sup> *Id.* p. 89.

**Joël 2**

## Phase 1

La grille de *Now's the time* n'a pas servi de support au blues de Joël 2. Il a préféré improviser sur une grille de son choix. Voici l'échange qui précède cette première prestation <sup>67</sup>:

- P : Joël, tu fais deux ou trois chorus puis tu reprends le thème.

- J2 : N'importe quel blues ?

- P : Ouais ce que tu veux.

- O : En Fa majeur.

- P : En Fa majeur.

*Silence*

- J2 : Un blues, n'importe lequel !?

- P : Exactement.

- O : Mmmh.

- J2 : Bon.

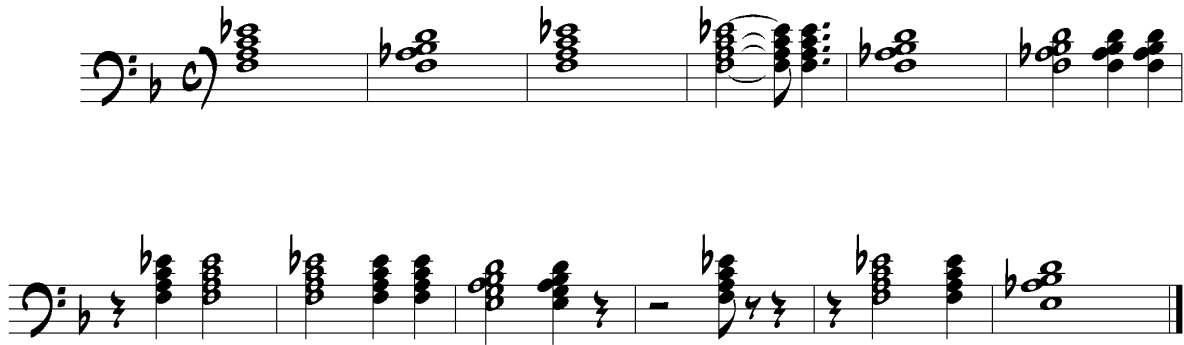
*Silence*

- J2 : (vers la rythmique), c'est bon ?

TEMPS	GRILLE	REMARQUES	INTERVENTIONS	MAINS
0	Première	Regarde le bassiste, puis le batteur, enfin le professeur à qui il adresse une mimique signifiant une interrogation.		Main droite et main gauche
30s	« Deuxième » grille	Pas de passage par le cinquième degré marquant le passage d'une grille à l'autre, la rythmique suit.		
1 min 01s	Troisième	Regards complices		
1 min 31s	Quatrième	vers la rythmique		
1 min 37s		Regarde O puis P lui faisant la même mimique puis sourire		
2 min	Cinquième	Toujours des regards		
2 min 30s		vers la rythmique		

<sup>67</sup> Avec P = professeur, J2 = Joël 2, O = observateur.

Ses accords de main gauche sont écrits ci-après :



### Analyse musicale

Bien que le rythme de la main gauche tente de rendre le discours intéressant (syncopes mesures 4, ou geste piqué et plus percussif accompagnant le *walking* de la contrebasse), les accords sont joués à l'état fondamental (mesure 1, 3, 4, *etc.* avec l'accord F7) ou dans leur deuxième renversement (mesure 2, 5, 6, *etc.* avec l'accord Bb7). Tout y est : tonique, tierce, quinte, septième. Les accords subissent une véritable traduction littérale. Le seul enrichissement proposé concerne l'accord C7 (avec sixte et neuvième ajoutées mesure 9). La lourdeur provoquée par de tels *voicings* n'aide pas le discours de la main droite qui bien que n'utilisant que les ressources de la gamme pentatonique de fa, se veut en général léger et aéré :



En outre, malgré la simplicité de la grille de blues (pas de substitutions), celle-ci n'est pas toujours claire : les changements de degrés ne sont pas toujours bien identifiables et par exemple, à la dernière mesure de la première grille, Joël 2 joue un IV au lieu d'un V. Même si la rythmique a beau suivre, l'auditeur est perturbé et l'improvisation perd de sa logique.

## Phase 2

La transcription de *Blues in F* par Joël 2 se trouve en Annexe XI.

Il a tout d'abord fait plusieurs écoutes pour bien « s'imprégner » du morceau. Il utilise son ordinateur. A l'aide d'un logiciel (*Sound Jam™*), il peut lire simplement le Compact Disc et sélectionner une boucle. Il travaille sur des boucles d'environ quatre mesures. Il commence par transcrire la main droite, puis analyse la place des accords (notons sur sa transcription les accords justes et les *voicings* faux), leur « descente chromatique ». Il me confie que sa plus grosse difficulté réside dans le relevé rythmique (notamment au niveau des mesures 7 et 8) :

« Oui, c'était un très gros boulot pour moi car je n'en n'avais jamais faites. Il y a sûrement des erreurs. Je me souviens d'avoir fait tourné le morceau en boucle sur mon ordinateur, mais j'avais pas trouvé de fonction de ralentissement. J'ai fait des allers-retours sans arrêt. Mais je ne sais plus si j'ai commencé par le haut ou par la main gauche. Je savais que c'était un blues donc je sais que j'ai découpé, et j'ai mis les accords assez vite pour pouvoir me repérer. J'ai mis les accords assez vite, et puis après j'ai essayé de savoir quels accords jouait réellement Bill Evans »<sup>68</sup>.

Il faut tout d'abord constater le réel effort dont Joël 2 a fait preuve pour sa première transcription : le relevé concerne la main droite et la main gauche de deux grilles du *Blues in F*. Le travail de transcription a été long. Le résultat est respectable pour un premier relevé. Si la grille harmonique est à peu près juste, il manque l'augmentation de la vitesse harmonique à la fin de la deuxième grille, et les accords correspondant ne sont pas ceux joués par Bill Evans. Le paradoxe est de taille : les noms des accords rajoutés au dessus des portées correspondent bien à la grille jouée par Bill Evans (à part en ce qui concerne la substitution des deux dernières mesures de la deuxième grille), mais les *voicings* écrits ne sont pas ceux joués par le pianiste. D'ailleurs, les quatre dernières mesures de la transcription ne présentent que la main droite et pourtant les accords sont écrits au dessus de la portée.

Joël 2 connaît donc la structure du blues mais s'il a pertinemment analysé la « descente chromatique » des accords, cette remarque ne transparaît pas dans son relevé. Au contraire, la main gauche écrite apporte des couleurs inattendues et absente du blues initial : sixte sur F7 (mesures 1, 3, 4, *etc.*), neuvième sur D7 (mesures 8 et 20) et sur C7 (mesures 10 et 12). Les subtilités rythmiques peut-être sous-estimées ou difficiles à transcrire sont absentes de ce premier relevé.

---

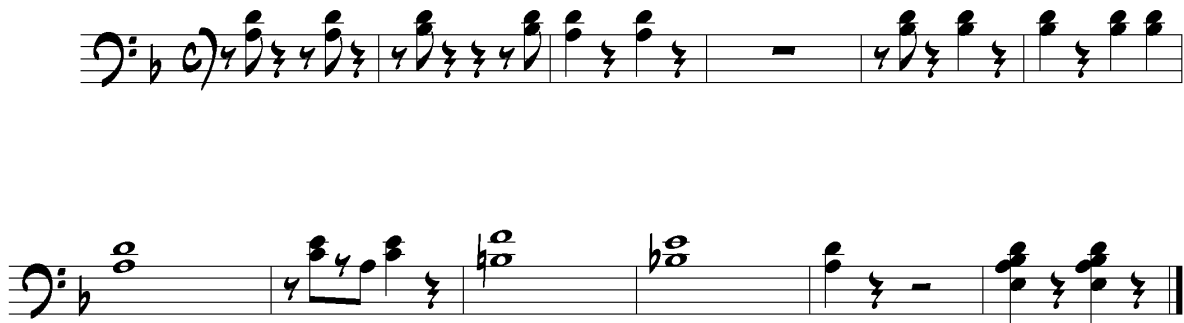
<sup>68</sup> L'entretien avec Joël 2 est donné en Annexe VI, p. 90.



## Phase 3

TEMPS	GRILLES	INTERVENTIONS	MAINS	REMARQUES
0	Relevé		Main droite et main gauche	
26s	Première grille			
51s	Deuxième			
1 min 16s	Troisième			
1 min 40s	Quatrième			
2 min 05s	Cinquième			
2 min 28s		J : C'est bon ? O : Oui, ça suffit comme ça. J : <i>Rires vers O puis vers I.</i> P : C'est bon hein Stephen. O : Oui finis puis c'est bon.	Main gauche	Se tourne vers O puis P (avec le sourire).
2 min 35s			Main droite et main gauche	

Voici les *voicings* du second blues :



### Analyse musicale

S'il tente de « coller » à son relevé dans un premier temps, Joël 2 propose d'autres choses, peut-être sans le savoir. Notons le *voicing* avec sixte ajoutée sur le F7 de la première mesure, le *voicing* avec neuvième ajoutée sur le Dm7 (qui normalement est un D7) de la mesure 8. En fait, Joël 2 épure son jeu (pas d'accords dans leur état fondamental), mais n'utilise pas les tritons (alors qu'il les a relevés sur les Bb7, mesures 2, 5 et 6).

Cette seconde prestation expose le relevé dans un premier temps, plus ou moins fidèlement. Les valeurs courtes (mesures 1 et 2), les syncopes (mesures 5 et 8), combinées à des mesures vides (mesure 4) donnent à sa main gauche une individualité intéressante du point de vue rythmique. A l'aide de sa transcription, Joël 2 abandonne les accords plaqués à l'état fondamental. Il simplifie son jeu même s'il n'utilise pas les tritons. De plus, le support écrit (le relevé) présentant une partie de main gauche assez dénudée, l'oblige à renoncer aux accords massifs précédemment joués. Les « nouveaux » *voicings* trouvés par hasard (?) lors de la transcription dépasse l'idée proposée par Bill Evans de jouer les accords en ne gardant juste que la tierce et la septième des accords. De fait, Joël 2 se rapproche du jeu du pianiste en épurant ses accords, en aérant ses mesures. Au-delà de la trouvaille harmonique se situe sans doute la découverte d'un style à l'opposé des propositions faites la semaine d'avant. Le blues de Joël 2 propose une seconde lecture du jeu de Bill Evans : oui le jeu en triton n'est pas « respecté », mais Joël 2 présente une main gauche moins lourde, plus discrète et finalement très riche, main gauche à l'image de ce qu'il a écouté.

## Récapitulation

Par rapport à Marie et à Joël 1, Joël 2 connaît bien les lieux et le professeur : il est à l'aise. Et même après lui avoir expliqué, précédemment et en privé, les consignes concernant la tâche à effectuer, il nous questionne le professeur et moi pendant qu'il s'installe au piano sur les modalités de l'exercice. Cette requête illustrée par l'échange précédant son premier blues indique soit que Joël 2 n'a pas prêté une oreille attentive à ce que je lui ai dit et qu'il redemande des explications, soit qu'il veut confirmer par l'appui des réponses du professeur une certaine absurdité dans mon entreprise. Les nombreuses mimiques signifiant une interrogation, les regards et les sourires complices avec le professeur et la rythmique vont peut-être dans ce sens.

Sinon, s'agit-il d'un moyen détourné pour masquer sa timidité ou son manque de pratique, Joël 2 n'ayant jamais vraiment intégré un parcours académique comme Marie (cursus classique en E.N.M.) ou Joël 1 (C.I.M.) ?

En fait, d'après l'entretien mené après l'observation, Joël 2 confie :

« Je voulais surtout savoir ce qu'il en pensait. Je voulais voir sa tête, savoir si ça collait ou pas. Lui avait l'air de dire que je m'en étais pas mal sorti. Il a même dit que c'était moi qui m'en était le mieux sorti »<sup>69</sup>.

Mais dans tous les cas, il semble à l'aise.

Pour réaliser sa transcription, Joël 2 s'est tout d'abord livré à plusieurs écoutes pour bien « s'imprégner » du morceau. Il m'explique ensuite qu'il a utilisé son ordinateur : à l'aide d'un logiciel, il peut lire simplement une piste du Compact Disc et sélectionner une boucle. Il a travaillé sur des boucles d'environ quatre mesures. Il poursuit en me précisant qu'il a commencé à transcrire la main droite, puis à analyser la place des accords. On peut s'interroger sur ce dernier aspect sachant que sur son relevé, les accords justes de la grille du blues sont écrits au dessus de *voicings* respectivement faux. Joël 2 connaît la structure harmonique du blues mais il n'a pas mis en relation ses connaissances avec ce qu'il a relevé. Pourtant, on peut dire que la connaissance de la grille harmonique d'un morceau ou d'un standard de jazz facilite grandement sa transcription.

Dans l'entretien, Joël 2 insiste sur cette idée de simplification qu'il a voulu principalement faire transparaître. S'il est conscient que son relevé comporte des erreurs, il a voulu souligner le placement des accords ainsi que leur présentation aérée :

« J'ai noté ce que je pensais qu'il jouait de façon simplifiée. Il ne doit pas joué tout à fait ça mais c'est très simplifié. Je voulais surtout noter à quel moment tombent les accords, les placements, les pôles. Je m'en rappelle bien, j'ai noté les accords pour me repérer par rapport à la grille de blues, a priori il s'agissait d'une grille de blues relativement classique. Malgré quelques variations, il n'y avait rien de très original. Par contre, ce que je trouvais intéressant, ses placements d'accords étaient supers, parce que à certains endroits il y a des syncopes, et j'aime la façon qu'il a d'annoncer ses accords de manière simple et syncopée. C'est vraiment joli »<sup>70</sup>.

---

<sup>69</sup> *Id.*, p. 91.

<sup>70</sup> *Id.*, p. 90.

C'est ce même sentiment de désinvolture qui règne au cours de cette seconde prestation. L'entretien que j'ai mené avec Joël 2 à propos de son relevé s'est déroulé sérieusement, en privé, mais à peine la porte de la salle polyvalente franchie, l'ambiance est à la rigolade et à la plaisanterie. Pour ce second blues, Joël 2 s'est saisi de son relevé et l'attitude de lecteur qu'il a au cours des premières grilles replonge l'auditoire dans une ambiance plus studieuse. Mais la cinquième grille sera cependant ponctuée par un bref échange reconfirmant l'attitude plutôt décontractée de Joël face à la tâche à effectuer. La lecture qu'il fait de sa transcription, comme il est expliqué dans l'analyse musicale, est plus graphique qu'harmonique : bien sûr, il reproduit les *voicings* qu'il a relevés, mais ce qui semble motiver cette nouvelle main gauche, c'est de visualiser grâce au support écrit, une clé de fa pauvre en notes (d'un point de vue quantitatif), ce qui l'oblige à aérer ses *voicings* de main gauche. D'ailleurs, Joël 2 lui-même s'est rendu compte des transformations effectuées dans son jeu :

« Je m'en rappelle. Je n'ai pas complètement réutilisé la transcription que j'avais faite mais un petit peu. Je sais que j'ai utilisé des accords beaucoup plus simples que ce que j'avais fait. Ça c'est sûr. En essayant de faire comme Bill Evans. Essayer de faire quelque chose de beaucoup plus simple, de beaucoup plus aéré. Enfin moi j'avais préféré ce que j'avais fait à ce moment là. Je n'ai pas voulu utilisé forcément ce que faisait Bill Evans strictement. Je voulais alléger tout en gardant quand même ce que j'avais dans ma tête »<sup>71</sup>.

Joël 2 a travaillé sa main gauche avec sa transcription pour la rendre plus intéressante, moins « étouffante » à l'image des *voicings* proposés par Bill Evans, mais n'a pas voulu substituer les phrases improvisées du pianiste aux siennes. Il a voulu garder sa personnalité tout en étant conscient qu'il fallait qu'il change son jeu de main gauche beaucoup trop lourd :

« Effectivement, je m'en suis servi non pas en jouant strictement ce que j'avais relevé, mais en voulant transformer les accords que j'utilisais habituellement en les allégeant. Je sais pas si c'est très conventionnel d'utiliser une transcription comme ça mais moi j'étais content. Je ne sais pas d'ailleurs ce qu'ont fait les autres. En tout cas, moi j'avais l'impression que ça tournait bien la deuxième fois. En plus je n'avais jamais joué ni avec ce batteur, ni avec le bassiste »<sup>72</sup>.

Avant de présenter les conclusions, il semble utile de reconstituer de la manière la plus synthétique possible les prestations de chacun des élèves observés.

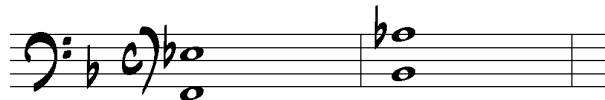
<sup>71</sup> L'entretien avec Joël 2 est situé en Annexe VI, p.91.

<sup>72</sup> *Id.*, p. 91.

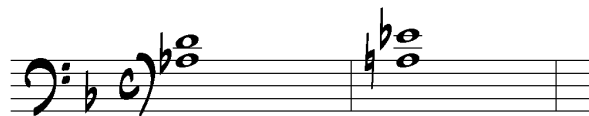
## Chapitre III : RECAPITULATION GENERALE

A l'aide d'illustrations représentatives du jeu des élèves, nous pouvons résumer les évènements survenus lors de cette observation.

Les prestations de Marie ont donc montré une évolution dans sa capacité à approcher une grille de blues et plus généralement la musique jazz (amélioration du comportement, de la communication et débuts dans l'improvisation) et à agencer plus harmoniquement que rythmiquement les *voicings* de main gauche, et ce à l'aide de la transcription. Nous pouvions entendre, la première semaine, des *voicings* tels que :



Et la deuxième semaine :

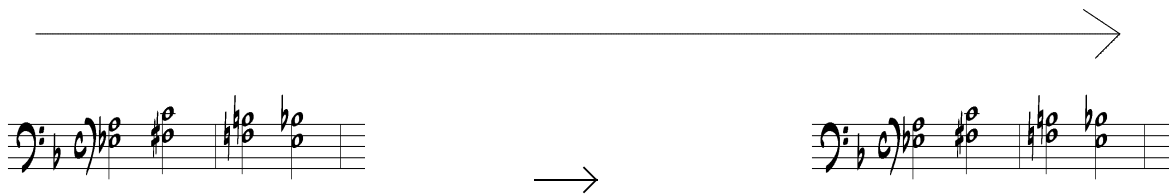


Chez Joël 1 nous pouvons récapituler ses prestations à l'aide du schéma page ci-contre. La flèche en gras symbolise la dynamique de l'ensemble du groupe identique d'une semaine sur l'autre. On voit très bien, pendant le premier blues, que lorsque le discours général s'intensifie, les accords utilisés par Joël 1 s'enrichissent respectivement et la ligne symbolisant cette dynamique de la main gauche (cf. flèche en tiret-point-point) suit la dynamique générale proposée par le groupe. La seconde semaine, malgré une dynamique évolutive semblable à la semaine précédente, les *voicings* ne changent pas et Joël 1, applique une technique à l'insu des propositions musicales du trio. De ce fait, il imite plus qu'il ne propose.

La première semaine



La deuxième semaine (même dynamique de groupe)



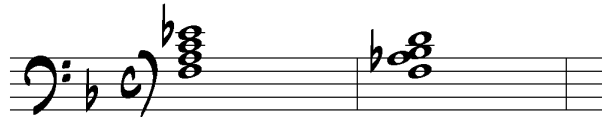
Joël 1 est conscient d'avoir été influencé par le *Blues in F* de Bill Evans. Il a la sensation d'avoir découvert une nouvelle manière d'approcher l'harmonie, de présenter un thème. Aussi, durant l'entretien, il est le seul à évoquer les potentiels tentations de la transcription. Tentations auxquels, il le reconnaît, il a succomber pendant la deuxième prestation. Il propose même sa solution :

« Mais je me sers beaucoup de la transcription. Mais il y a le danger de ressortir systématiquement les plans des autres. Quand j'ai un solo devant moi j'essaie d'intégrer un principe mais il ne faut pas que mon solo soit une succession des solos des autres. Alors la meilleure méthode que j'ai trouvée pour ne pas tomber là dedans, je chante ... à la Keith Jarrett. Ça me permet de faire un tri, parce que en piano si tu veux remplir avec beaucoup de notes, tu peux, alors je chante. Je chante en même temps que j'improvise surtout quand je travaille. Ça m'évite de jouer de manière automatique les plans des autres »<sup>73</sup>.

<sup>73</sup> L'entretien avec Joël 1 se trouve en Annexe V, p. 89.

Quant à Joël 2, après avoir réalisé sa transcription, il transforme radicalement sa manière de jouer en abandonnant l'utilisation basique des accords en position fondamentale et en adoptant un jeu plus aéré et laissant plus « respirer » les autres instrumentistes.

Les modifications, sont d'ordre harmonique mais aussi d'ordre rythmique. Durant la première semaine, Joël 2 utilisait de tels *voicings* :



Alors que la semaine suivante, il proposait :



Joël 2 a surtout repensé sa manière de travailler en intégrant à présent l'utilisation régulière de la pratique de la transcription :

« C'est vrai que maintenant je pense souvent à tout ça. Je fais attention à pas trop en mettre, à alléger. J'ai essayé de faire ce travail sur un peu toutes les grilles de blues, si bémol, *etc.*. Surtout en vue d'accompagner, avec un sax par exemple. Et c'est vrai que je me suis aperçu que c'était beaucoup mieux. J'ai fait un stage cet été et je me suis servi de ça. Par exemple, je jouais en ensemble avec une guitare, il fallait que je laisse aussi respirer. J'ai même réessayé de faire une transcription. J'ai recommencé sur un morceau qui s'appelle *Un grande amor* de Jobim avec Stan Getz »<sup>74</sup>.

<sup>74</sup> L'entretien avec Joël 2 est présenté en Annexe VI, p. 91.

Les conclusions présentées au chapitre V sont précédées par quelques critiques. En effet, il semble intéressant d'avoir un regard critique sur l'enquête de terrain menée durant ces deux semaines. Il faut s'interroger sur ce qui aurait pu être amélioré, dans la méthodologie, dans la mise en place du cadre opératoire. Selon Marcel Postic et Jean-Marie de Ketele, il n'existe pas une bonne façon d'observer :

« Il existe de nombreuses modalités possibles de l'observation. [...] L'analyse du processus de recherche, la variété des fonctions possibles de l'observation, les nombreux biais possibles liés à l'observation, la variabilité dans modalités de l'observation, tout cela doit nous mettre en garde contre les préjugés qui consisteraient à croire qu'il existe une bonne façon d'observer. il n'existe pas de bonnes ou de mauvaises méthodes : il n'existe que des méthodes plus ou moins adéquates selon les cas »<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> POSTIC, Marcel, De KETELE, Jean-Marie, *Observer les situations éducatives*, Ed. P.U.F., Paris, 1988, p. 77.



## Chapitre IV : CRITIQUE

Il aurait été bien sûr plus intéressant de porter mon observation sur un nombre d'élèves plus conséquent. Cette condition n'a pu être remplie pour des raisons de faisabilité, étant donné qu'il était difficile de trouver au sein d'un conservatoire, des élèves aux formations vraiment différentes. Pour que la notion de formation soit une variable, il n'était pas possible d'étudier une dizaine d'élèves ayant suivi le même cursus « académique » au conservatoire.

Comme il a été précisé lors de la présentation du cadre opératoire, aucune technique précise de transcription n'a été proposée aux élèves. La consigne <sup>76</sup> a été identique pour tous mais ne les a apparemment pas suffisamment cadré. Ils n'ont donc pas procédé tous de la même manière puisque les résultats présentés en annexe présentent de grandes différences, notamment entre les relevés de Marie/Joël2 et de Joël 1. Ces différences se sont cependant révélées enrichissantes. mais peut-être aurions-nous pu proposer aux élèves quelques étapes pour transcrire la musique afin que leur travail soit plus méthodique. Par exemple et dans un but non exhaustif :

- Ecouter sans intention
- Ecouter en repérant la forme générale
- Ecrire la ligne de basse
- Repérer les progressions harmoniques
- Transcrire la ligne mélodique
- Jouer en même temps que l'enregistrement
- Analyser
- Mémoriser

On remarque à ce propos que certains livres proposent avec certaines variantes leurs propres cheminements pour transcrire. Par exemple nous pouvons citer l'ouvrage de Jacques Siron qui détaille quelques « idées pour développer la transcription de la musique »<sup>77</sup>.

<sup>76</sup> A l'aide d'un exemplaire du disque de Bill Evans, la consigne est de réaliser la transcription la plus fidèle possible de la main gauche (en priorité) et de la main droite (facultatif), d'au moins trois grilles du *Blues in F*.

<sup>77</sup> SIRON, Jacques, *La partition intérieure, Jazz Musiques Improvisées*, Ed. Outre Mesure, Paris, 1997, p. 603.

En ce qui concerne les imprévus inhérents à l'observation, il faut tout d'abord rappeler que les trois élèves n'ont pas joué tout à fait la même grille de blues : *Now's the time* dans les deux premiers cas, et une grille de blues classique dans le troisième.

Les interventions du professeur pendant la prestation des élèves n'étaient pas prévues, ce dernier pensant peut-être que ses élèves ne répondraient pas à mes attentes.

La présence de musiciens appartenant à l'atelier qui précédait la séance d'observation a joué un rôle inattendu. En effet, ce petit comité de trois personnes a fait office de public, public qui par ses applaudissements a reflété le jeu de Marie.

L'absence du contrebassiste à la dernière séance a obligé le professeur à réaliser la basse sur un autre piano. Aucun élève n'a semblé être perturbé par le fait de jouer avec son professeur. Mais de ce fait, les élèves ne jouaient pas tout à fait dans les vraies conditions d'un trio de jazz. De plus, à l'enregistrement, la superposition piano/élève et piano/professeur a rendu les transcriptions des prestations de la deuxième semaine moins aisées.

A travers les interventions préalables au jeu des élèves, le professeur a touché des aspects que je n'avais pas prévus : qui donne le départ ? La rythmique doit-elle s'arrêter si le pianiste s'arrête ? Quelle vitesse pour le blues ?

Malgré ces problèmes inévitables et caractéristiques de toute enquête de terrain, il est tout de même possible de tirer plusieurs conclusions faisant suite à l'analyse de l'observation.

## Chapitre V : CONCLUSIONS

### Savoir et savoir-faire

En ce qui concerne le savoir et le savoir-faire, Pierre Vermersch relate que :

« la distinction entre savoir et savoir-faire ne s'est pas imposée immédiatement dans la programmation de l'enseignement. de nombreuses tentatives didactiques ont supposé implicitement que l'élève déduirait de lui-même l'ordre des actions nécessaires à l'exécution d'une tâche, à partir des notions qu'on lui avait enseignées par ailleurs. L'expérience montre que c'est rarement le cas »<sup>78</sup>.

L'observation réalisée sur ces trois élèves aux profils variés met bien en lumière de telles conclusions. En effet, dans l'apprentissage des *voicings* de main gauche au sein d'une grille de blues, on peut se demander ce qui relève du savoir ou du savoir-faire et quelle place occupe la pratique de la transcription.

Une élève comme Marie suit des cours d'harmonie et d'analyse musicale au conservatoire. Des notions telles que « accords, degrés, renversements, cadences, enchaînement » lui sont évidemment familières. De plus, dans le domaine du jazz, Marie connaît la structure du blues, la notation anglo-saxonne des accords, le jeu ternaire des croches écrites binaires, *etc.*. Ces notions relèvent d'un savoir théorique et aux vues de son premier blues, lui sont presque totalement inutiles. Ce ne sont donc pas des connaissances en harmonie qui lui manquent mais le savoir-faire qui lui permettrait de mettre ce qu'elle connaît au profit d'une nouvelle tâche. A part la pratique en groupe qui ne peut être familière qu'avec l'expérience, la transcription lui a apporté quelques solutions.

Le relevé est porteur de savoir et sa réalisation est de l'ordre du savoir-faire : Marie utilise pour la réalisation des accords de la grille, les *voicings* relevés, composés de la tierce et de la septième de l'accord. Le support tactile et écrit va au delà des explications théoriques qui auraient pu faire l'objet d'un cours. Marie a pioché au sein du relevé, ce qui lui semblait utile pour réaliser la tâche de manière satisfaisante. A travers une telle démarche du « faire », elle construit un « savoir-faire ».

---

<sup>78</sup> VERMERSCH, Pierre, *op. cit.*, p.180.

La situation de Joël 2 est différente. Ses connaissances en matière d'harmonie classique, du fait de sa formation, sont réduites. Elles s'intègrent plus dans un savoir-faire propre au jazz que dans une compréhension théorique des phénomènes : accords, renversements, binaire/ternaire, *etc.*. Autrement dit, ce qu'on croit relever du savoir chez Joël 2, tient plus du savoir-faire, voire de la recette.

Selon Pierre Vermersch :

« De nombreux auteurs (Gentilhomme, 1969 ; Landa, 1962, 1966 ; Talyzina, 1968) ont signalé les conséquences pédagogiques de cette assimilation implicite entre savoir et savoir-faire : dans ce cas, on observe en effet la construction par les élèves de procédés de résolution, fondés sur une analyse partielle de la classe des problèmes, généralisant de façon abusive quelques recettes »<sup>79</sup>.

Les « recettes » utilisées par Joël 2 sont claires : réalisation primaire des accords à la main gauche, utilisation abusive de la gamme pentatonique et des notes bleues. Quand Joël 2 parle de son relevé, il n'utilise pas le terme de triton (défini par un intervalle précis d'un accord majeur de septième mineure à savoir la distance de quinte diminuée entre la tierce et la septième), mais de « descente chromatique ». Cette descente n'est pas visible sur son relevé, ni identifiable lors de son second blues.

Si sa transcription n'apporte rien en matière de savoir harmonique (erreurs), elle invite visuellement Joël 2 à identifier un nouveau style de jeu plus étroit et plus aéré. Son jeu de main gauche ne résulte plus des recettes glanées au fur et à mesure des cours et des écoutes, mais d'un savoir-faire issu d'un support traitable et concret.

Joël 1 a le profil le plus complet : formation de pianiste au conservatoire, apprentissage du piano jazz et de l'harmonie jazz au C.I.M.. Il a l'habitude du jazz, de ses codes, du jeu en groupe, de l'improvisation. Le relevé de Joël a tiré la « substantifique moelle » de l'harmonie du *Blues in F* de Bill Evans. En matière de savoir, Joël 1 a, selon ses termes, « pigé le truc ». Son savoir-faire, en vue des prestations réalisées, n'est pas à démontrer. On pourrait alors penser que ce relevé ne lui a servi à rien.

---

<sup>79</sup> *Id.*, p.180.

Au contraire, il a découvert une nouvelle façon d'harmoniser les accords, une nouvelle approche esthétique des *voicings* :

« Je n'ai pas travaillé le relevé à proprement dit, mais j'ai travaillé la technique. C'est ce que ça m'a apporté »<sup>80</sup>.

Pourtant son second blues a révélé un effet secondaire de la pratique de la transcription. Là où elle peut aider un pianiste, elle peut en étouffer un autre. L'influence a été extrême mais Joël 1 en était, d'après l'entretien mené après l'observation, parfaitement conscient. Nous pouvons donc utiliser le cas de ce pianiste pour mettre en lumière cette idée de « savoir faire comme ». Cet attachement bien que minime au support écrit mais important quant à la technique employée par Bill Evans, l'a dépersonnalisé et a appauvri son jeu. A tel point qu'il n'a pu s'inscrire dans la dynamique proposée par les autres musiciens. Encore une fois, l'activité de transcription doit aider l'apprenant à jouer et non à savoir rejouer. Même si la capacité de reproduction est une étape vers la construction du savoir, elle ne peut constituer une finalité.

Tous les élèves observés ont précédé la réalisation de leur relevé par une période d'écoute. Transcrire et écouter sont intimement liés. Et avant d'être un musique qui se regarde, le jazz est une musique qui s'écoute.

### Oreille, transcription

Comme nous l'on expliqué Philippe Baudoin et François Jeanneau, il faut transcrire soi-même et s'engager dans une démarche compréhensive. La transcription est l'outil de celui qui veut comprendre et apprendre mais pas de celui qui veut « faire comme ». Jacques Siron nous donne son avis quant à l'utilité de la transcription :

« Il s'agit de frôler au près la pensée musicale d'un improvisateur ou d'un compositeur, d'en saisir les intentions, les nuances et les couleurs, de traquer les petits détails aussi bien que les grands gestes, de fixer dans sa mémoire non des séries de notes mais des images sonores »<sup>81</sup>.

<sup>80</sup> L'entretien avec Joël 1 est placé en Annexe V, p. 89.

<sup>81</sup> SIRON, Jacques, *La partition intérieure, Jazz Musiques Improvisées*, Ed. Outre Mesure, Paris, 1997, p. 603.

Relever oui, mais relever soi-même. Si l'on peut comparer la pratique de la transcription à un travail d'artisan, il ne faut pas oublier qu'elle forge sans aucun doute l'oreille du musicien. Et doit-on de ce fait converser quant à l'utilisation par l'apprenant de relevés de chorus vendus dans le commerce ?

Jacques Siron semble lui aussi émettre des réserves à propos de la publication de chorus :

« Certains relevés de solos sont vendus dans le commerce. Leur utilité est très controversée. Pour certains, ils sont non seulement superflus mais franchement nuisibles. D'une part les relevés du commerce contiennent de nombreuses fautes. D'autre part, la notation du phrasé (accents, inflexions, articulations, etc.) est généralement absente. [...] Ces cahiers court-circuitent l'approche personnelle par l'oreille qui est l'aspect le plus intéressant de la transcription »<sup>82</sup>.

L'écoute et la transcription entretiennent des liens étroits. Ceci est à mettre en relation avec le fait que l'histoire du jazz et de sa diffusion suit de près celle de l'enregistrement. Il semble intéressant de rappeler qu'en 1935, un nouvel appareil, appelé magnétophone, est présenté à l'Exposition de la Radiodiffusion de Berlin et est commercialisé. En 1948, le premier magnétophone à bande américain est prêt ainsi que les premiers modèles stéréo. Et ce n'est qu'en 1961 que Philips mit au point la minicassette audio ou compact cassette. Cette cassette ainsi que le premier magnétophone à cassettes furent présentés en 1963 à Berlin.

Le jazz n'a commencé à être vraiment connu au-delà de ses lieux de production qu'à partir de l'invention du phonographe, le ragtime constituant un cas particulier dans la mesure où l'on a conservé de cette musique syncopée, née à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, des «archives» qui ont permis la reproduction de pièces jouées jadis par leurs créateurs. Les premiers disques, publiés en 1917, seront ceux d'un orchestre de jeunes Blancs de La Nouvelle-Orléans, l'*Original Dixieland Jazz Band* (ODJB), qui fut populaire à New York auprès des clients du restaurant *Reisenweber's*, et fera connaître cette musique, de manière parfois parodique, sous l'intitulé «jass». De plus, pour transcrire fallait-il encore savoir écrire la musique. Les musiciens débutants transcrivaient donc d'oreille.

---

<sup>82</sup> *Id.*, p. 603.

Philippe Baudoin nous donne un témoignage de cette notion de transcription auditive :

« Je pense que tous les bons musiciens de jazz ont fait des transcriptions. Je ne parle pas forcément de transcriptions écrites. Dans toutes les interviews, on se rend bien compte que tous les musiciens de jazz ont relevé des chorus. Si on prend Lee Konitz qui avait appris les chorus de Lester Young par cœur, qui le ressort d'ailleurs dans les années 70 avec son bassiste, dans un concert, je me souviens, à l'unisson ils ont joué tous les deux les chorus de Lester Young. Donc même des grands noms comme Lee Konitz qui est un musicien en plus extrêmement original, qui à l'époque de Parker était le seul alto qui ait jamais copié Parker »<sup>83</sup>.

Si elle a occupé et occupe encore une place réelle dans l'activité des musiciens, la transcription doit aujourd'hui faire partie intégrante de l'enseignement du jazz. C'est ce dernier que tente de soutenir la présente recherche. Et le professeur y tient un rôle particulier.

## Pédagogie

Le rôle du professeur de jazz doit prendre tout son sens. Il doit inviter son élève à faire cet effort d'écoute et de curiosité, difficile au début mais très fructifiant. Aussi enseignant, Philippe Baudoin parle de ses élèves :

« C'est à dire qu'ils veulent bien jouer le morceau techniquement mais il y en a beaucoup qui ne font pas cet effort personnel. Cet effort de curiosité, de relever, qui prend beaucoup de temps au début. Parce que surtout au piano, c'est très difficile, il faut avoir une bonne oreille, au début on n'a pas une bonne oreille, mais on la forme cette oreille. Moi mon oreille je l'ai formée comme ça en piquant des harmonies »<sup>84</sup>.

La présente recherche s'inscrit dans un questionnement plus général et fondamental : le jazz peut-il s'enseigner ? Si oui, des contenus, des savoirs à enseigner doivent être proposés. Et pourquoi pas, un programme officiel doit-il être mis en place ?

---

<sup>83</sup> L'entretien avec Philippe Baudoin est situé en Annexe I, p.79.

<sup>84</sup> *Id.*, p. 76.

Sans rentrer dans des considérations d'ordre culturelle et politique, il faut préciser que parmi les conditions à travers lesquelles l'acte d'enseignement peut s'accomplir, il y a celles qui concernent la structuration et la mise en œuvre des contenus.

Selon Marc Bru :

« L'acte d'enseignement s'accomplit par la réalisation de conditions matérielles, informationnelles, relationnelles destinées – en principe – à permettre l'appropriation et la construction par l'élève de conduites et/ou de connaissances nouvelles »<sup>85</sup>.

Notre questionnement a posé à son niveau le problème de la sélection et de l'organisation des contenus, du choix des activités sur ces derniers. L'harmonie, le rythme, le phrasé, l'articulation, l'improvisation sont en partie des savoirs représentatifs des connaissances à avoir pour aborder la musique jazz. Ils peuvent donc faire l'objet d'un enseignement.

La question était de savoir comment amener l'apprenant à ces contenus sans désincarner le jazz de son statut de musique vivante et sans le réduire à l'application de principes théoriques et pratiques. A la lumière de l'observation menée sur les trois élèves, nous pouvons affirmer que la transcription est une pratique permettant à l'enseignant de proposer une activité sur les objets à connaître. Elle permet aussi à l'apprenant d'organiser son travail scolaire et d'enrichir son jeu.

Si le jazz s'enseigne, il semble donc impératif de sélectionner les contenus à enseigner. Le choix de ces savoirs constitue le premier maillon de la chaîne de la transposition didactique. Cette phase est cruciale. Il s'agit de désigner un savoir comme étant un savoir à enseigner. Ce dernier, pour s'adapter à l'élève, va subir des transformations pour devenir un savoir enseignable, puis un savoir véritablement enseigné. La pratique de la transcription peut constituer un élément de cette transformation. Elle extrait le savoir de son cadre plutôt stérile pour se présenter à l'apprenant de façon vivante.

---

<sup>85</sup> BRU, Marc, *Les variations didactiques dans l'organisation des conditions d'apprentissage*, Ed. E.U.S., Toulouse, 1991, p. 97.



En effet, en réalisant leur transcription, les élèves ont brassé de nombreux contenus théoriques et pratiques et à leur manière, ils les ont intégré :

- les notes les plus importantes d'un accord de quatre sons sont la tierce et la septième.
- en jouant avec une contrebasse, il faut éviter de jouer les accords dans leur état fondamental.
- les *voicings* doivent s'articuler avec le discours de la main droite mais ne doivent pas l'étouffer.
- *etc..*

### Imitation et apprentissage

Il est sûr que l'imitation est tentante. Elle est bénéfique quand elle sert l'apprentissage. Chacun des élèves observés avait leur propre conception des *voicings*. Marie commençait à peine son apprentissage et n'utilisait que la fondamentale et la septième des accords. Joël 1 maniait des accords riches et représentatifs de sa formation. Enfin, tous les accords de Joël 2 étaient joués dans leur état fondamental.

A l'image des propos de Marc Bru concernant les représentations des savoirs et les connaissances acquises, on peut dire qu'apprendre, c'est aller contre ce que l'on sait déjà :

« Bien avant l'apprentissage systématique à l'école, l'élève a construit une connaissance personnelle et un système explicatif au sujet des phénomènes physiques, biologiques, sociaux ... qui l'entourent. Apprendre consisterait à réaliser un changement de perspective, une remise en cause d'un « déjà-là » conceptuel, sorte de rupture épistémologique pour le sujet qui, dépassant les obstacles que constituent ses schémas explicatifs antérieurs, s'engage dans la construction de nouveaux modèles, de nouvelles explications »<sup>86</sup>.

L'apprentissage résulte d'une véritable transformation intellectuelle. Il n'est donc pas suffisant de sélectionner les contenus d'une matière à enseigner, il faut aussi organiser les conditions d'émergence du processus d'apprentissage.

Jean-Pierre Astolfi nous rappelle que :

---

<sup>86</sup> BRU, Marc, *op. cit.*, p. 9.

« Réussir un apprentissage, c'est donc d'abord provoquer une transformation intellectuelle, beaucoup plus qu'ajouter des objets de connaissance surnuméraires. [...] La présentation formelle de l'objet du savoir final n'est souvent entendue que comme une information externe, peu apte par sa seule vertu théorique à déclencher le processus de transformation. [...]. Il n'est évidemment pas impossible que la présentation du produit théorique permette ce déclenchement, et, dans ce cas, c'est tant mieux. [...]. Mais si l'on prend vraiment au sérieux, autant que l'on dit, les apprentissages scolaires et qu'on s'efforce de les provoquer pour le plus grand nombre, on doit bien envisager autrement les conditions de leur émergence »<sup>87</sup>.

L'imitation peut être une étape vers cette rupture, vers cette création d'un nouveau modèle, à condition qu'un recul, qu'un travail analytique soit effectué. Et la pratique de la transcription, en plus d'intervenir dans les étapes de la transposition didactique, est une activité adaptée à l'émergence de l'apprentissage.

Rappelons que le relevé doit être réalisé par l'apprenant lui-même, le professeur jouant le rôle d'un guide et d'un correcteur.

Le cas de Joël 1 est le plus flagrant. L'analyse a commencé dès la réalisation de la transcription. En effet, il n'a pas fait un simple travail de copiste mais il a cherché à comprendre l'agencement logique de ces accords pour l'appliquer à l'ensemble de la grille.

Il reconnaît avoir été influencé. Mais son jeu imitatif pendant sa deuxième prestation a laissé place à une vision plus constructive. A présent, il avoue que cette technique peut lui servir, dans la présentation d'un thème par exemple.

Joël 1 nous met aussi en garde. Si l'imitation dessert le pianiste en l'invitant à se substituer à un autre au détriment de sa propre personnalité, la transcription n'en est qu'un dangereux intermédiaire.

## Synthèse

---

<sup>87</sup> ASTOLFI, Jean-Pierre, *L'école pour apprendre*, Ed. ESF, Paris, 1992, p. 99.

Nous pouvons peut dire que le jeu de main gauche du pianiste (tout comme la main droite d'ailleurs), résulte d'un réseau complexe entremêlant connaissances théoriques (apport externe) et création personnelle (apport interne). La grille de jazz, issue d'un morceau quelconque ou d'un standard, fait office de cadre harmonique de référence sur lequel le pianiste va s'appuyer pour improviser.

L'étude hors contexte des *voicings*, telle qu'elle peut être présentée dans plusieurs méthodes d'harmonie jazz, nécessite des connaissances théoriques en harmonie. Cet apport externe est utile car il faut connaître pour dépasser et éviter de se limiter aux « recettes de cuisine ».

Parallèlement, l'agencement en temps réel de ces accords au sein d'une grille (rythme, relation avec la main droite et avec les autres instrumentistes) tient plus du processus d'improvisation. Cet apport interne évoque la création, l'Idée.

La transcription est le support privilégié concret et traitable où se présente devant les yeux de l'élève ce réseau complexe alliant l'idée et la connaissance. Il est évident et primordial de ne pas séparer la pratique de la transcription avec celle de l'écoute.

D'après Philippe Baudoin,

« Je crois que le jazz s'apprend en écoutant, en écoutant des disques et en essayant de refaire. En essayant de refaire soit en transcrivant, soit uniquement à l'oreille. Beaucoup de gens le font à l'oreille simplement, sans transcrire : c'est une forme de transcription non écrite. Ça c'est important, il n'y a que comme ça qu'on peut apprendre le jazz. On ne peut pas apprendre le jazz sur papier sans écouter la musique, ce n'est pas possible »<sup>88</sup>.

Pour le pianiste débutant qui découvre une nouvelle forme (comme le blues par exemple), la transcription (réalisée par l'élève) peut proposer une présentation moins stérile que la grille à douze cases bien connue des professeurs et des méthodes de jazz.

De ce fait, l'élève est auteur du blues à travers l'écoute et l'écriture des enchaînements (et ce pendant le travail de transcription), il devient « autodidacte par volonté » (selon les termes de Pierre Boulez). En ce qui concerne la pratique même du jazz, la transcription porte en elle un

---

<sup>88</sup> *Id.*, p. 75.

savoir théorique (l'harmonie). Sa réalisation demande du savoir-faire pour servir un autre savoir-faire : agencer en temps réel dans un contexte de groupe les accords d'une grille de blues.

Le pianiste ayant une formation de type « classique » retrouvera dans le relevé, le support écrit auquel il est habitué, support digne de lui fournir les éléments nécessaires à l'apprentissage d'enchaînements harmoniques.

On peut supposer que ce passage par l'écrit, pour ce profil d'élève, et sans s'y substituer, aura un « rendement » supérieur à l'écoute, activité pourtant préconisée et fortement recommandée dans l'enseignement du jazz. Mais aux vues des remarques faites par Marie lors de son entretien, on constate qu'aussi bien l'écoute que le support écrit l'ont aidée à réaliser la tâche. Quant au pianiste de jazz, habitué à l'improvisation et au jeu en groupe, il considèrera la transcription qu'il réalisera comme une « boîte à outils » toujours disponible et analysable, qui pourra faire progresser son jeu en général (construction globale de l'improvisation analysable sur le relevé) ou en particulier (relevé de phrases précises, de *voicings* ou de rythmes). Les connaissances en harmonie, représentantes du savoir théoriques, trouveront peut-être leur écho dans l'usage que fera l'élève de sa transcription. En effet, et au delà des explications dispensées lors d'un cours, le relevé peut servir d'illustration concrète à un phénomène harmonique.

Cette illustration écrite qu'est la transcription dépasse le simple exemple puisque qu'elle témoigne d'un événement musical qui n'est pas hors contexte (concert, séance en studio). A la différence de l'exemple, le relevé expose les enchaînements harmoniques de manière réalisable, musicale et palpable.

Mais le relevé réalisé par le pianiste peut le conforter dans l'imitation et le « savoir faire comme », l'éloignant ainsi de toute conduite d'apprentissage. Au contraire, les éléments harmoniques apportés par la transcription ne doivent pas se substituer à un *pool* de *voicings* déjà existants ; ils doivent s'y rajouter.

Enfin d'un point de vue plus général, la pratique de la transcription :

- constitue un élément de la transposition didactique.

- est une activité qui participe à la mise en œuvre et à la structuration des contenus à enseigner.
- est une activité adaptée aux conditions d'émergence du processus d'apprentissage.

## Ouverture

Il ne peut y avoir d'étude sur l'apprentissage sans ouverture sur les pratiques enseignantes. L'utilisation de la transcription peut être à l'image des conduites que tous les professeurs veulent se donner dans leur enseignement du jazz. Tout comme tente de le faire le professeur de jazz, réaliser son relevé sert à apprendre à donner du sens à ce qui est joué, et non à imposer un sens.

Selon Eric Barret, saxophoniste de jazz :

« Il y a dans cet apprentissage du développement de la personnalité musicale dès le départ, une place importante accordée à l'individu musicien et à ce qui fait son originalité, sa singularité. L'enseignement de l'improvisation doit donc être compris comme une manière d'apprendre à s'enseigner soi-même »<sup>89</sup>.

Autrement dit, un tel support doit servir l'élève localement pour une recherche précise (*voicings*, phrases, idées), généralement pour une analyse globale (de la musique des grands pianistes de jazz).

Les recherches en pédagogie et en didactique de la musique méritent de se pencher sur les pratiques enseignantes en jazz, peut-être teintées par un autodidactisme trop légendaire et une tradition orale servant de prétexte à des remises en questions pédagogiques quotidiennement nécessaires.

Peu nombreux sont les enseignants du jazz qui ne sont à la fois des professionnels de cette musique. Si l'on considère que l'on a jamais vraiment fini d'apprendre, il serait intéressant d'étendre le questionnement initial au monde des musiciens professionnels, en cherchant à

---

<sup>89</sup> BARRET, Eric, *De l'improvisation*, Séminaire Entretemps « Musique et Psychanalyse », I.R.C.A.M., <http://www.entretemps.asso.fr/Séminaire/Musicanalyse/Barret.html>, 6 avril 2002.

comprendre comment ils utilisent les transcriptions, à quelles fins, comment cette pratique continue-t-elle à s'inscrire dans leur parcours musical professionnel ou enseignant, et peut-être, pourquoi ne les utilisent-ils plus ?

L'usage que l'apprenant ou l'enseignant peut faire de solos vendus dans le commerce est, nous l'avons vu, très discuté. Il arrive à des musiciens de travailler sur des relevés déjà faits afin d'améliorer leur technique instrumentale. S'il n'est pas analysé et intégré, le chorus réduit à une sorte d'étude pour piano s'en trouve désincarné.

En guise de deuxième ouverture et en vue d'une future observation, il serait intéressant de comparer l'utilisation qu'un élève peut faire d'un chorus publié, et d'un chorus qu'il aurait réalisé soi-même. Quel usage un élève ou un enseignant peut-il faire d'un relevé publié ? Comment varient l'imitation et la création d'un usage à l'autre ?

## **BIBLIOGRAPHIE**

ASTOLFI, Jean-Pierre, *L'école pour apprendre*, Ed. ESF, Paris, 1992.

BARRET, Eric, *De l'improvisation*, Séminaire Entretemps « Musique et Psychanalyse », <http://www.entretemps.asso.fr/Séminaire/Musicanalyse/Barret.html>, Institut de Recherche et Coordination Acoustique Musique, 6 avril 2002.

BALEN, Noël, *L'odyssée du jazz*, Ed. Liana Levi, Paris, 1997.

BAUDOIN, Philippe, *Jazz, Mode d'emploi, Petite encyclopédie des données techniques de base*, Ed. Outre Mesure, Paris, 2001.

BAUDOIN, Philippe, *Le jazz*, Licence de Musique, Centre National d'Enseignement à Distance.

BERGEROT, Franck, *Miles Davis, Introduction à l'écoute du jazz moderne*, Ed. Seuil, Paris, 1996.

BRU, Marc, *Les variations didactiques dans l'organisation des conditions d'apprentissage*, Editions Universitaires du Sud, Toulouse, 1991.

CARLES, Philippe, CLERGEAT, André et COMOLLI, Jean-Louis, *Dictionnaire du Jazz*, Ed. Robert LAFFONT, 1994.

CHAMBERS, Jack, *Milestones*, Ed. Da Capo Press, New York, 1998.

CORTINOVIS, Chloé, mémoire de Diplôme d'Etudes Supérieures Spécialisées, gestion et administration de la musique, *L'enseignement du jazz en France : état des lieux*, Université Paris IV Sorbonne, 1998-1999.

DOBBINS, Bill, pianiste, enseignant à l'Eastman School, *Doctor jazz ? Actes du Colloque International « pédagogie du jazz »*, cahier du CENAM, 1984.

FOURNIER, Martin (Canada), saxophoniste, diplômé de l'Eastman School of Music, *Doctor jazz ? Actes du Colloque International « pédagogie du jazz »*, cahier du CENAM, 1984.

JEANNEAU, François, *1967 – 1997 : 30 ans d'enseignement de la musique et de la danse en France*, MARSYAS, Hors série, Cité de la Musique, 1997.

JEANNEAU, François, *Doctor jazz ? Actes du Colloque International « pédagogie du jazz »*, Cahier du CENAM, 1984.

LEVINE, Mark, *Le livre du piano jazz*, Ed. Advance Music, 1993.

MALSON, Lucien, *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine*, Coll. Solfèges, Ed. Seuil, Paris, 1994.

NICOLAS, François, « la puissance et la gloire de la transcription (de la confrontation Schoenberg-Busoni) », in *Arrangement, dérangement, la transcription musicale aujourd'hui*, Harmattan, les Cahiers de l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique Musique, 2000.

POSTIC, Marcel, De KETELE, Jean-Marie, *Observer les situations éducatives*, Ed. Presses Universitaires de France, Paris, 1988.

SIRON, Jacques, *Dictionnaire des mots de la musique*, Ed. Outre Mesure, Paris, 2002.

SIRON, Jacques, *La partition intérieure, Jazz Musiques Improvisées*, Ed. Outre Mesure, Paris, 1997.

SZENDY, Peter, « L'arrangement dérange ... », in *Arrangement, dérangement, la transcription musicale aujourd'hui*, Ed. Harmattan, les Cahiers de l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique Musique, 2000.

VERMERSCH Pierre, *Analyse de la tâche et fonctionnement cognitif dans la programmation de l'enseignement*, *Bulletin de Psychologie*, tome XXXIII, n°343.



**DISCOGRAPHIE**

EVANS, Bill, *At Shelly's Manne-Hole*, 99917, WEA, 1963.

PETERSON, Oscar, *Night Train, The Oscar Peterson Trio*, Polygram, 1962.

– ANNEXE I –

Entretien réalisé avec Philippe Baudoin le 22 janvier 2003 à 14h.

*En fait, j'aimerais d'abord que vous me mettiez au courant de votre formation en tant que pianiste ... c'est à dire de votre formation personnelle et, disons, académique.*

J'ai appris beaucoup de choses en autodidacte ... c'est à dire que j'ai fais deux ans de piano avec un prof. et le reste de jazz, je l'ai appris tout seul.

*De quelle manière ?*

En écoutant des disques.

*Juste en écoutant ?*

Oui.

*D'accord. Et tout le vocabulaire harmonique ...*

Après il a fallu que je me forge quand j'ai commencé à enseigner, sur l'explication de ce que je faisais donc j'ai commencé à chercher, aussi à regarder dans des bouquins. J'ai tout appris pratiquement tout seul. Et puis évidemment avec des copains qui me montraient des trucs.

*Vous avez écouté et aussi imité.*

Je crois que c'est la seule façon de procéder en jazz.

*Vous n'avez pas de formation de type conservatoire ?*

Non.

*Remarquez, peut-être qu'à l'époque c'était pas très ...*

Bah le jazz n'était pas enseigné dans les conservatoires. Il n'était pas enseigné ...

*Tout court.*

Oui. D'ailleurs on s'aperçoit que finalement les musiciens les plus originaux, c'est ceux qui n'ont jamais été dans des écoles ... Par le fait justement qu'ils n'avaient pas d'*a priori*. Il n'y avait personne pour leur dire : « c'est comme ça qu'on fait » ou « faut pas faire ça ». Des gens comme Monk, Ellington, des gens qui ont tout fait d'oreille, finalement donc ils ont trouvé des choses beaucoup plus originales que ceux qui vont dans des écoles. Aussi bien sur le plan du sonore ... si Monk avait été dans une école de ... si on lui avait dit « c'est comme ça qu'on doit jouer », « c'est comme ça qu'on met les mains », « c'est comme ça qu'on fait les harmonies », il n'aurait pas pu être Monk, ce qu'il est devenu. Maintenant ça ne veut pas dire qu'il ne faut pas non plus aller dans les écoles et apprendre le piano classiquement, ça moi je crois que c'est très bien et en même temps d'avoir une bonne technique de piano classique, un toucher, *etc.*, c'est pas incompatible. Mais on remarque que beaucoup de génies sont des gens qui ont, peut-être appris leur instrument, il y en a certains qui ont appris leur instrument avec un prof hein ... le jazz, en tout cas le jazz ils l'ont appris tout seul.

*Il y en a beaucoup qui maîtrisaient le langage classique quand même.*

Oui, bien sûr.

*J'ai vu une cassette de Willy the lion Smith ... Qui improvise sur je ne sais plus quel prélude de Chopin ...*

Tous ces pianistes là ont étudié la musique classique.

*Dans votre propre formation vous avez utilisé, pratiqué des transcriptions ?*

C'est à dire ?

*Avez-vous utilisé une transcription d'un chorus que vous avez vous-même relevé en vue d'apprendre des choses, en renouant donc avec le support écrit.*

Moi j'ai très peu utilisé de transcriptions pour improviser par exemple. Très peu. Mais j'écoute, j'ai écouté, j'ai écouté. Ou alors des fois je repiquais des phrases à l'oreille mais sans les transcrire ... Des transcriptions, j'en ai fait mais j'en ai fait pour des arrangements par exemple. Pour repiquer, transcrire des arrangements, pas tellement pour l'improvisation. Mais j'aurais dû.

*Pourquoi ?*

Bah parce que c'est bien de transcrire, au début, et puis pour assimiler un langage.

*Mais pas pour l'improvisation.*

Si aussi, c'est très bien. Mais moi j'en ai pas fait beaucoup.

*A présent vous enseignez le jazz.*

Il y a un paradoxe parce qu'à la fois je crois que le jazz ça s'apprend en écoutant, en écoutant des disques et en essayant de refaire. En essayant de refaire ça mais soit en transcrivant sur papier soit uniquement à l'oreille. Beaucoup de gens le font à l'oreille simplement, sans transcrire. Oui, c'est une forme de transcription non écrite. Ça c'est important, c'est d'ailleurs, il n'y a que comme ça qu'on peut apprendre le jazz. On peut pas apprendre le jazz sur papier sans écouter la musique, c'est pas possible. C'est un langage, l'accent est plus important que les notes, la façon dont on les joue. Mais en même temps, donc ça le jazz, les musiciens qui arrivent dans des écoles et à jouer du jazz, c'est ceux qui en écoutent sans arrêt. La seule chose, nous, que l'on peut apprendre aux gens dans les écoles, ce que je dis toujours, c'est qu'on peut apprendre une méthode et à aller plus vite, à comprendre les choses plus vite, c'est tout. Travailler, c'est ... il y a l'écoute et jouer avec des copains.

*Donc en fait vous servez de guide.*

Oui.

*Comment alors se déroule concrètement un cours ? ...*

C'est à dire que comment j'apprends à un élève à jouer du jazz.

*Oui*

Non, je lui ai appris des procédés pour comment, comment ... l'harmonie par exemple ça peut s'apprendre. L'harmonie oui on peut l'apprendre. Mais le reste, le phrasé, l'improvisation, j'apprends pas trop, beaucoup l'improvisation à mes élèves. Je préfère qu'ils repiquent eux-mêmes.

*Et quelles pistes vous leur donnez ?*

Repiquer, enfin transcrire eux-mêmes ce qu'ils ont envie, qu'ils aiment. Et essayer de le refaire au début c'est ça, c'est l'imitation. D'écouter sans arrêt des disques, sans arrêt, sans arrêt, d'aller à des concerts et puis de jouer à son niveau. Toujours jouer à son niveau avec des copains qui sont de son niveau.

*D'accord. Et les élèves que vous avez observés après avoir transcrit, est-ce que vous avez constaté une évolution entre ce qu'ils ont imité et ce qu'ils commencent à apporter d'eux-mêmes ?*

Oui mais il faut qu'il le fasse beaucoup, enfin il faut travailler beaucoup, c'est le problème. J'ai rarement eu d'ailleurs des élèves par exemple de piano qui travaillaient assez pour arriver à ça. C'est à dire le problème avec beaucoup d'élèves, c'est qu'ils pensent que l'on peut arriver à les faire jouer comme ça sans qu'ils y mettent du leur. C'est à dire qu'ils veulent bien jouer le morceau techniquement mais il y en a beaucoup qui ne font pas cet effort personnel. Cet effort de curiosité, de relever, qui prend beaucoup de temps au début. Parce que surtout au piano, c'est très difficile, il faut avoir une bonne oreille, au début on a pas une bonne oreille, mais on la forme cette oreille. Moi mon oreille je l'ai formée comme ça en piquant des harmonies. J'ai beaucoup repiqué, ah oui, j'ai fait des transcriptions mais surtout des grilles. Il y a plusieurs formes de transcriptions, mais peut-être que l'on va y venir.

*Est-ce que vous avez des, je ne vais pas employer le mot méthodes parce que c'est quelque chose qui n'existe pas en jazz, est-ce que vous avez des attitudes différentes selon vos lieux d'enseignement ?*

Non, pas suivant les lieux, suivant les élèves peut-être mais ...

*Et l'attitude passive dont vous parliez, est-ce que ça ne viendrait pas du classique ?*

Oui peut-être. Mais il y a des gens qu'ont pas beaucoup fait de classique et qui ont aussi cette attitude là.

*Et comment vous paliez le manque de technique par exemple ?*

C'est pas le manque de technique tellement. Il y a des gens qui en ont très peu ... tiens j'ai un élève, j'en parle beaucoup en ce moment, qui est arrivé l'année dernière à douze ans et il jouait de la clarinette. Maintenant, il a treize ans, au conservatoire du 9<sup>ème</sup>, il joue du sax. Et il s'est mis au piano pendant les vacances, les grandes vacances. Il relève d'oreille, déjà il relève carrément du Bud Powell et du Monk. Il a relevé 'Round Midnight tout seul et c'est impeccable, seulement il passe un temps fou et ça lui plaît ... Et il écoute sans arrêt du jazz, il connaît déjà l'histoire du jazz, il a écouté plein, plein, plein de thèmes et du coup il fait des progrès. Je l'ai mis dans ma classe piano avec des gens qui ont dix ans de piano ... Et il les écœure. Et il sait pas mettre les doigts, seulement il arrive à jouer quand même et il joue du jazz. Et lui il va réussir parce que lui il va plus vite que ce que je lui donne, c'est ça le truc.

*Vous lui donnez quoi ?*

Bah que les morceaux que je peux lui faire travailler ou les conseils que je peux lui donner.

*Vous le faites travailler sur des grilles ?*

Ou je leur apprend des thèmes, je leur apprend à harmoniser des thèmes. Mais lui il écoute ça toute la journée, pour lui c'est pas, c'est un plaisir de travailler et d'écouter parce qu'il aime vraiment ça. Mais des gens qui aiment vraiment, vraiment le jazz pour qu'ils viennent en jouer, c'est pas si évident que ça.

Il y en a plein qui viennent jouer du jazz mais ils viennent jouer du jazz comme ils viendraient jouer autre chose. Et ils s'investissent pas, soit parce qu'ils n'ont pas le temps, soit parce qu'ils ne veulent pas en faire leur métier, ils veulent se faire plaisir, ils ont raison. Mais lui est complètement dedans et on peut pas jouer du jazz sans être complètement dedans. D'ailleurs je pense qu'on peut pas jouer non plus ... du classique sans y être vraiment dedans. Le cours c'est juste quelque chose qui va peut-être vous encourager où on va pouvoir vous corriger.

*C'est un gain de temps.*

Oui, je vous dis, on peut trouver des ... apprendre à aller plus vite et donner une méthode correcte, j'aime pas le mot méthode, la méthode effectivement, méthode de sax, de piano, méthode d'improvisation, ça les bouquins sur l'improvisation je trouve ça ... j'aime pas ça. Faut pas apprendre les phrases dans un livre, en les lisant. Faut apprendre les phrases en les repiquant. Parce que sinon si on apprend un thème de Charlie Parker, j'ai eu des élèves comme ça qui jouaient un thème de Charlie Parker et je leur disais ... « ce thème là vous connaissez, quels sont ceux qui connaissent ? », alors ils levaient la main. « Quels sont ceux qui ont entendus le disque de Charlie, comment vous l'avez repiqué ? » « sur le Real Book ». « Quels sont ceux qui ont entendus le disque de Charlie Parker ? », là dessus il n'y avait même pas la moitié, ils n'avaient même pas écouté le disque et ils repiquaient sur la partition qui n'était pas forcément juste.

*Oui, c'est un peu la réputation d'un Real Book.*

Le premier Real Book, c'était faux, il y avait plein d'erreurs. Donc ils repiquaient un truc faux sans avoir les accentuations de Charlie Parker, qui sont très, très importantes, la façon de jouer, le phrasé. Donc ils n'avaient pas compris, finalement, comment on joue du jazz, c'est à dire qu'il y a des gens qui pensent que ils vont jouer du jazz comme une partition classique et que le jazz c'est des notes. Ben non c'est pas des notes.

*Ne pensez-vous donc pas qu'il est dangereux de considérer la transcription comme une partition ?*

Non, non le truc, la transcription, il faut, je pense qu'il faut jamais prendre les transcriptions faites par quelqu'un d'autre. Il faut la faire soi-même ou alors il faut en tout cas vérifier tout de suite si elle est bonne mais le problème maintenant qui se pose, c'est qu'il y a trop de bouquins sur le ... c'est bien en même temps c'est formidable, c'est à dire les élèves ils ont plein de choses, plein de bouquins, les recueils de transcription il y en a plein, seulement il faut savoir lesquels sont bons parce qu'il y en a beaucoup, il y en a 80, 90 % qui sont pas bons. Et, donc si en écoutant en même temps le disque et qu'on regarde si ça correspond bien, c'est pas la peine. Et ça du coup, c'est une facilité le fait d'avoir des relevés comme ça, de pas les faire soi-même. Avant les musiciens ils n'avaient pas ça donc ils étaient obligés de les faire soi-même et ça c'était un bien. Parce que en même temps, ça sert à jouer un morceau mais ça sert à se former l'oreille. Et la chose la plus importante dans le jazz, c'est l'oreille, c'est d'entendre. Donc ... faut pouvoir jouer bien sûr. La chose la plus importante dans le jazz c'est de swinguer peut-être mais pour pouvoir jouer il faut avoir cette oreille. Donc il faut la former en repiquant, ça c'est sûr c'est important. Mais il faut repiquer soi-même.

*Le gain de temps, la facilité d'accès au savoir, n'est-ce pas handicapant pour apprendre le jazz ?*

Le problème c'est qu'il y a plusieurs type de jazz. C'est à dire le jazz a évolué en cent ans. Donc on retrouve aujourd'hui le jazz qui est carrément, qui a rejoint la musique contemporaine. Donc maintenant, si on veut jouer du jazz contemporain, on a absolument besoin de ce bagage. Les arrangements sont compliqués, il faut pouvoir lire très très bien, pouvoir avoir une technique formidable. C'est à dire qu'il faut avoir le bagage du musicien classique maintenant. C'est ce qu'il se passe. Tous ceux qui rentrent au conservatoire, au C.N.S.M., eux c'est déjà des premiers prix ... Donc pour le jazz contemporain on a besoin de ça mais maintenant on peut très bien jouer du jazz plus simple moins contemporain pour le jazz, où on a pas forcément besoin de tout ce bagage là. Donc avant Armstrong il avait pas besoin de ce bagage. Armstrong il savait jouer de la trompette très bien d'ailleurs, il jouait ... techniquement pour l'époque, par rapport aux autres musiciens de jazz il était meilleur, il montait plus, il avait un super beau son et puis surtout il avait une oreille infallible, et puis une mise en place infallible et des idées extraordinaires. C'était tout à l'oreille, à l'instinct. Et heureusement finalement, c'est très bien comme ça parce que ... lui il avait pas besoin. Il y a des musiciens qu'ont pas besoin d'aller à l'école. Erroll Garner, il sait pas lire la musique, il a appris tout comme ça, d'oreille et il avait pas besoin non plus parce qu'il avait le *swing*, les harmonies, il avait une oreille incroyable. Il y a des gens qui n'ont pas besoin. Django Reinhardt il avait pas besoin. Pareil. Mais pour ça, c'est vrai que pour être un autodidacte parfait, faut quand même être très doué, pour entendre. Il y a des gens qui ont besoin pour arriver à se révéler, ils ont besoin de travailler, d'apprendre la technique, d'apprendre les règles d'harmonie, *etc.*, et puis peut-être que ça va les aider et qu'un jour ils vont se révéler être des supers musiciens.

*C'est assez passif comme attitude de la part des élèves quand même.*

Ils sont forcément plus passifs parce que maintenant c'est normal, moi je crois que c'est une question, c'est complètement humain, c'est à dire quand on a à sa portée Internet, qu'on a tout le monde entier là on pas besoin de chercher beaucoup ... on a tous les relevés, tous les disques. Et il y a une espèce de ... tout le monde est feignant. C'est normal. On n'a pas envie de relever des chorus de Charlie Parker parce que c'est compliqué, ou de Coltrane parce qu'on sait qu'on va passer des heures à faire ça.

*Pourtant c'est ça qui est fructifiant.*

Et oui. Seulement, au début faut passer des heures pour reconnaître des accords sol septième de do au début. Mais seulement après on fait des progrès, là l'oreille se, commence à ... et après on met beaucoup moins longtemps. Et progressivement on y arrive. Pour pouvoir improviser, il faut comprendre comment l'harmonie fonctionne donc je leur apprend déjà à bien renverser les accords, à les jouer et ensuite à comprendre l'harmonie effectivement, II – V – I pourquoi, *etc.*, tout le reste. Et puis je les fais pas improviser tout de suite.

*Est-ce que justement le fait de relever peut-il avoir une incidence sur l'apprentissage de ce vocabulaire de base ?*

Oui, je leur dis il faut relever puis il faut essayer de comprendre ce qu'a fait le musicien évidemment. Pas seulement relever les notes, mais relever, bon les accords aussi et donc à partir de là il faut comprendre pourquoi la ligne mélodique, comment elle s'intègre dans les accords, ça c'est de l'harmonie. Et ça, à partir de ce que je leur donne, ils sont capables de le faire parce que je leur explique comment l'harmonie fonctionne.

Et je leur explique les principales structures harmoniques dans le jazz donc ... et après ils faut qu'ils réfléchissent un petit peu par eux-mêmes. Faut pas donner, c'est pareil, il y a des gens dans les méthodes qui donnent une gamme mais dans tous les tons, non, il n'y a pas besoin. On donne une gamme dans une seule, en do et puis c'est à eux de faire l'effort de travailler dans tous les tons ... parce que sinon ... il faut qu'il y ait beaucoup de travail personnel, de recherche personnelle je crois. Faut pas trop en donner aux élèves, si on leur donne trop ils font plus rien. Ils ne font plus que ce qu'on leur donne. Puis c'est à eux de voir après, moi j'interviens pas au point de vue du style non plus, de choisir ce qu'ils ont envie d'écouter. Je leur dis simplement, essayez d'écouter des choses simples au début, n'allez pas tout de suite chercher les accords de Chick Corea parce que vous n'allez pas y arriver au début. Il faut mieux prendre du jazz plus classique avec des gens qui jouent de l'harmonie plus simple. Après, mais plus tard, je leur explique comment on met des superstructures. Mais après, j'essaye d'expliquer le comment et le pourquoi des choses. Pour qu'on l'applique dans un morceau et pour que s'ils ont à jouer un autre morceau, ils puissent trouver par eux-mêmes. Pouvoir le faire par eux-mêmes et pas seulement à l'oreille. Justement, c'est-à-dire qu'il y a deux choses, il y a la théorie et il y a l'oreille. Je crois que le musicien qui joue le mieux, c'est celui qui arrive à faire la balance entre les deux. C'est-à-dire que je crois qu'au début quand on fait des arrangements ou qu'on joue, c'est bien de se laisser porter d'abord par son oreille. Et après si on n'est pas très content de ce qu'on fait à ce moment là on met la théorie dans le coup. On se dit mais alors là qu'est ce qu'on peut faire réellement ? Puis là on va trouver des choses et à ce moment là on va repartir sur l'oreille et on reprend ... faut mélanger tout.

*Et vous connaissez des gens qui n'ont jamais utilisé de transcriptions ? Que ce soient des interprètes ou des professeurs ?*

Moi je crois que ... enfin je pense que tous les bons musiciens de jazz ... ont fait des transcriptions. Je parle pas forcément écrites. Relever des chorus, tous les musiciens de jazz quand ... dans toutes les interviews on sait que un tel je sais pas si on prend Lee Konitz qui avait appris les chorus de Lester Young par cœur, qui le ressort d'ailleurs dans les années 70 avec son bassiste, dans un concert j'me souviens, à l'unisson ils ont joué tous les deux les chorus de Lester Young. Donc même des grands noms comme Lee Konitz qui est un musicien en plus extrêmement original, qui à l'époque de Parker était le seul alto qui ait jamais copié Parker. Et lui il vient de l'école de Lenny Tristano. Lenny Tristano c'était un des rares profs qui était vraiment prof en même temps. Ses musiciens étaient ses élèves. Donc lui, sa méthode, il n'y avait pas trente six méthodes, il ordonnait puis il était virulent là-dessus, fallait qu'ils relèvent des chorus de Louis Armstrong, de Lester Young, de Coleman Hawkins, d'Earl Hines au piano, il leur donnait à relever des chorus d'ailleurs de musiciens très classiques alors que lui était d'avant-garde. Alors que lui des fois jouait presque atonal. Il fallait qu'ils en fassent sans arrêt. Il était très très très strict là-dessus. Mais je crois que tous les musiciens ont fait ça, tous les trompettistes ils ont tous copié les solos d'Armstrong, après ... le nombre de gens qui a appris les chorus de Charlie Parker, c'est pareil.

*Et vous voyez des inconvénients, des zones d'ombre à une telle pratique ?*

C'est-à-dire qu'il faut pas rester là-dessus. C'est-à-dire faut pas devenir un clone. Faut faire ça pour acquérir un langage, pour acquérir le phrasé jazz, les inflexions, faut même ... faut d'ailleurs relever ... faut pas relever qu'un seul musicien, ça c'est une bêtise. Souvent on devient un clône. Faut relever des gens assez différents et puis il y a un moment où va se dessiner le chemin qu'on veut prendre soi. On va assimiler tout ça, on va ... remuer la salade et puis on va assaisonner un petit peu et puis va se dégager peut-être ... peut-être que non, peut-être qu'on restera toujours quelqu'un ... qu'est pas un créateur mais des créateurs de toute façon, on parle beaucoup de création.

Mais la vraie création, il n'y en a pas beaucoup des grands créateurs, des gens qui ont bouleversé complètement l'histoire du jazz. C'est-à-dire quand ils arrivent, plus personne ne peut jouer comme eux. C'est-à-dire il y a Louis Armstrong, il y a Charlie Parker, il y a John Coltrane ... Il y a Lester Young pour le saxophone, par exemple ... j'en cherche pas beaucoup. Au piano il y a Monk ... bon il y en a d'autres bien sûr évidemment ... Mais des gens qui ont créé quelque chose presque de toutes pièces, qui ont révolutionné le langage, il n'y en pas énormément, ça c'est des vrais créateurs. Il y a la grande création et puis il y a la petite création maintenant, maintenant c'est de la petite création, c'est-à-dire comme c'est de plus en plus difficile d'inventer quelque chose, c'est-à-dire c'est vrai que les musiciens d'avant du début du jazz, ils avaient tout à inventer, c'était beaucoup plus facile.

*Oui, c'est tout le temps comme ça*

C'est beaucoup plus facile. Quand on arrive vers la fin, c'est-à-dire quand on a remonté jusqu'à la musique contemporaine, il y a aussi une stagnation dans la musique contemporaine. Il y a aussi une stagnation dans des tas d'autres arts. Et dans le jazz c'est normal et ben il y a des gens qui trouvent des petites choses comme ça chacun de leurs côtés mais ça fait combien de temps qu'il n'y a pas eu un grand créateur ? [...]

*J'ai vu ça par rapport à pas mal d'amis qui font des transcriptions, est-ce que c'est vécu comme une prouesse technique et « ah t'as réussi à relever ça », je veux dire même sur Internet, un tel à réussi à relever telle chose ...*

C'est-à-dire, on dit le type qui a fait ça il a une super oreille, c'est vachement bien il a super bien relevé les choses, on est admiratif. Mais c'est vrai que c'est pas facile quand on doit relever des harmonies, quelqu'un qui relève des thèmes de Monk, vachement bien, on lui tire son chapeau. Mais c'est pas ça qui est important.

*C'est un véritable outil d'apprentissage.*

Oui. Et le fait, le fait de relever c'est déjà du travail, c'est déjà du travail pour le musicien de jazz. Ça fait partie ... autant que du travail de son, de l'instrument.

*J'ai une phrase de François Jeanneau qui dit que « les relevés sont une très bonne pratique mais ce n'est pas le contenu du relevé qui est important, c'est le fait de relever quelque chose. »*

Oui ...oui c'est-à-dire le fait de relever, ça va vous apprendre à entendre. De relever bien, bien sûr et d'essayer de relever ... et en plus on va se pencher microscopiquement sur les notes. Parce qu'on est obligé de revenir en arrière et on va entendre des choses qu'on entendait pas. Moi je me suis aperçu par exemple qu'en relevant ... Donna Lee de Charlie Parker, j'ai mis ça à la vitesse, j'avais un magnétophone à trois vitesses, donc en le mettant à vitesse lente, je me suis aperçu que certaines notes qu'on entend, c'est pas celles que jouent Charlie Parker.

*Des notes qu'on n'entend pas.*

Non. Il les joue ... c'est pas les *ghost notes*. Certaines notes dans Donna Lee, à la vitesse normale, on les entend parce qu'on a l'habitude de cette gamme, on a envie de les entendre comme ça. Et quand on les écoute à vitesse inférieure, d'ailleurs les relevés qui ont été faits avant sur le Real Book justement, ces notes sont fausses. Quand on les écoute à la vitesse inférieure, c'est pas ces notes là qu'il joue. Et en plus il y a effectivement les *ghost notes*. Là en le mettant à vitesse inférieure, on entend les notes qu'il avale. [...]



- ANNEXE II -

The musical score consists of six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and chords. Above the first four systems, there are chord annotations: F7, Bb7, F7, F7, Bb7, Bb7, F7, D7, G7, C7, F7, and C7. The score also features several trills and slurs, with some notes marked with a '5' (likely indicating a fifth finger). The systems are numbered 1, 5, 9, 13, 17, and 21 at the beginning of the first staff of each system.

Musical notation system 1. Chords: F7, Bb7, F7. Includes bass clef and a '5' fingering mark.

Musical notation system 2. Chords: Bb7, F7, D7. Includes bass clef and a '6' fingering mark.

Musical notation system 3. Chords: G7, C7, F7, D7, G7, C7. Includes bass clef and a '5' fingering mark.

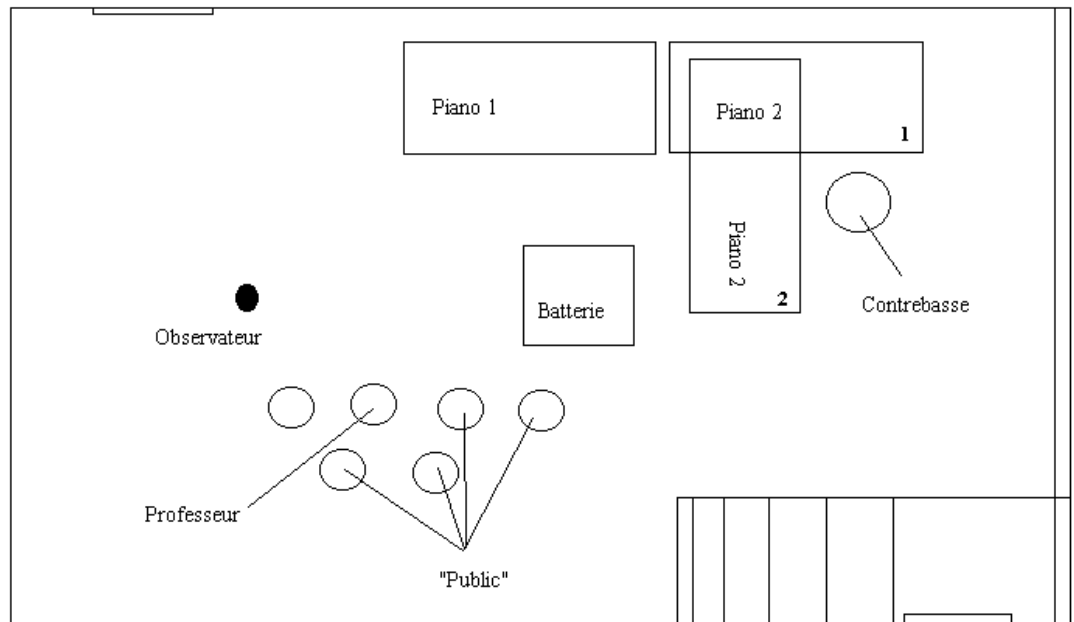
Musical notation system 4. Chord: F7. Includes bass clef and a '5' fingering mark.

**– ANNEXE III –**

## plan de la salle polyvalente

1 : première semaine (avec contrebasse).

2 : deuxième semaine (le professeur réalisant la partie de basse sur le piano 2).



– ANNEXE IV –

Entretien réalisé avec Marie le 19 septembre à 15h30.

*Où en es-tu de ta formation dans le jazz ?*

J'ai arrêté.

*Pourquoi ?*

Pas assez d'envie et pas assez de temps pour continuer la classe de jazz. A chaque fois, c'était une vraie torture pour pouvoir m'y mettre. Pour pouvoir me mettre à travailler les accords, les exercices de rythme, d'avoir une mélodie juste avec les accords, d'avoir à chercher les accords, j'avais beaucoup de mal à me mettre là-dedans. La recherche d'accords, ça m'a bouffé.

*Tu connaissais la notation anglo-saxonne ?*

Avec les lettres ? Oui.

*Tu la connaissais comment ?*

Pour l'avoir apprise il y a quelques années dans une école de jazz.

*Ah tu as fait une école de jazz !*

Oui j'ai fait la « Keyboard class » à Bordeaux.

*C'est une école privée ?*

Oui, j'ai fait un an comme ça en jazz où le professeur m'a bien donné des bases. Et puis c'était sympa parce qu'il m'avait donné des partitions tout écrites.

*Quelles bases t'a-t-il donné ?*

Un peu comme L., pas mal d'exercices de II – V – I, des exercices rythmiques à transposer. Au bout d'un moment comme je l'appliquais jamais, ça m'a paru vraiment trop fastidieux, et j'ai pas eu la motivation suffisante pour continuer. Par contre, ce que j'ai fait avec lui, c'était de l'accompagnement de films muets.

*Alors j'avais noté que les seules transcriptions que tu avais faites au piano, c'était de la musique de variété.*

Oui, j'ai transcrit deux morceaux de Yann Tiersen. Et c'est tout.

*Et à l'école de jazz à Bordeaux, tu n'as jamais fait de transcriptions ?*

Non.

*Comment as-tu fait pour transcrire la musique de Yann Tiersen ? J'aimerais que tu rentres dans les détails et que tu me décrives chaque geste que tu faisais ... imagine que tu es à ton piano et que tu dois faire un relevé.*

J'avais l'enregistrement, mais je n'avais pas mon piano. Je le faisais sur une feuille. J'écoute une phrase que j'essaie de ... enfin c'est la méthode classique, solfège, que j'ai apprise. Donc j'écoute une phrase et je la repasse jusqu'à ce que je ne m'en rappelle plus et j'arrête l'enregistrement. Et puis j'écris tout. Après je réécoute pour voir s'il manque des choses. Souvent d'ailleurs il faut que je réécoute car souvent il manque des choses. J'écoute jusqu'à ce que je pense que j'ai tout et puis je continue. Je fais en fait par petits fragments. J'écris tout.

*Tu ne t'aides jamais du piano ?*

Non. *Silence*. Après oui. Une fois que j'ai tout écrit ... si ça m'arrive si j'ai un doute sur altération, je regarde, je vérifie. Après je continue à tout écrire et après je joue tout. Bon évidemment, il y a des fautes.

*Et là tu te corriges au piano.*

Oui.

*Tu te souviens du blues que je t'ai demandé de relever ? Tu t'étais trompée de piste. Est-ce que tu connais la structure d'un blues ?*

Je sais qu'il y a I, V et IV ou II ? II.

*C'est IV.*

Mais j'avais appris ça à Bordeaux, il y a longtemps.

*Tu la connais ?*

Je la connaissais. Quand j'ai fais ton relevé, je me rappelais plus de la structure du blues. C'est en fait après, en reprenant le blues en faisant la dictée que je me suis rappelé petit à petit de la structure. Et le fait de me rappeler de la structure, ça m'a restructurer le truc.

*C'est en faisant la transcription que tu t'es souvenue de la structure ?*

Je me suis souvenue de la structure exacte. C'était 12 ou 16 mesures ...

*Pourrais-tu revenir sur les étapes qui t'ont permises de relever le blues ?*

En fait je procède un peu à l'envers, je prends le thème d'abord. C'est là que ça m'a permis de structurer en prenant la basse du piano. Et comme je voyais qu'au niveau de mes basses il y avait des erreurs et que j'entendais pas bien, j'ai écouté la basse, ce qui m'a donné plus d'idées au niveau des accords. Ensuite, avec L. , en fonction de ce que j'avais écrit, il en a déduit les accords, mais nous n'avions pas le disque.

*Tu savais le faire ?*

Si, si j'aurais pu le faire, mais j'ai pas eu le réflexe. Lui il l'a fait pour justement me donner ce réflexe. En fait il a fait ça pour me corriger. Il a vu chaque accords, il a noté à quoi ça correspondait en chiffre américain et donc il a dit là c'est bon ? Mais il ne m'a pas corrigé les notes que j'ai écrites.

*Tu as joué avec lui ?*

J'ai seulement joué toute seule la transcription ... comme si j'étais chez moi.

*Dans quel état étais-tu durant la première observation ?*

J'avais peur, c'était horrible. De jouer pour la première fois avec d'autres gens, j'avais très peur. Mais sinon, je me suis bien amusée en fait. Je me suis prise au jeu après ...

*Après ? La première fois ou la deuxième semaine ?*

J'ai joué deux fois ?

*Oui.*

Alors, j'ai un bon souvenir de la deuxième semaine. Je m'étais un peu plus amusée. J crois que je n'avais pas été complètement en rythme et que je m'étais décalée, mais du coup j'avais un peu plus écouté.

*Tu avais improvisé la première fois ?*

Non, mais la deuxième fois oui. J'ai improvisé parce que j'avais bien écouté le morceau, je l'avais cadré.

*Tu te servais de ce que tu avais devant les yeux ?*

Oui bien sûr. Pour la main gauche oui.

*Juste pour la main gauche et tu improvisais d'oreille avec la main droite ?*

Alors j'improvisais avec la main droite et j'avais les yeux rivés sur la main gauche pour m'obliger à la caler. La deuxième fois, je me suis plus amusée. J'étais prête à aimer ça et à faire ça tout le temps.

*Qu'est ce que tu aimes dans le fait d'improviser ?*

C'est le fait de pouvoir jouer librement avec d'autres gens ... sans obligations. C'est quelque chose que je regrette de ne pas pouvoir faire correctement.

*Et quand tu jouais chez toi, tu improvisais ?*

Non.

*Et pour revenir à cette deuxième semaine ...*

Et bien j'avais la partition, j'avais les notes de la main gauche, la trame qui me permettait de me libérer au niveau de la main droite. Je crois que c'était juste visuel, le fait de m'obliger à regarder chaque mesure sans forcément voir ce qu'il y avait dedans m'a permis de suivre.

*Tu penses que le support écrit t'a déchargé d'un poids ?*

Oui, et en plus j'avais vraiment beaucoup écouté le morceau. En plus quand j'ai fait mon relevé, je m'étais trompée de piste, c'était un blues aussi. Alors le blues était déjà bien ancré dans ma tête. Quand j'ai dû relever la bonne piste, c'était plus facile mais mine de rien, j'y ai passé un petit moment. Et le fait de me l'avoir écouté, ça m'a beaucoup aidé, ça m'a permis de me lâcher car je l'avais en tête. Je me rappelle très bien, je l'avais tout le temps dans l'oreille. Après, d'avoir un support écrit, je le sais, ça m'aide énormément. Mais ça doit être dû à ma formation. Je peux regarder mon relevé ?

*Oui.*

Je me suis trompée. En fait, j'ai d'abord relevé la basse d'un seul jet, c'est pas très compliqué, c'est chromatique, la, la bémol. Après pour ce thème affreux, j'ai procédé par petits bouts, environs toutes les deux mesures. En fait c'était plus facile de commencer par le bas car cela me cadrerait mes mesures, et après j'ai pris le haut.

*As-tu entendu que le rythme de la main gauche ne tombait pas toujours sur les temps ? Si on regarde la transcription originale, il y a beaucoup de syncopes.*

En fait pour être honnête, je n'ai pas voulu m'embêter à chercher le rythme exact de la main gauche. Vu que c'était la première fois que je faisais un relevé, j'avais besoin de me caler sur un premier temps et de ne pas me poser de question. A Bordeaux j'avais déjà travaillé des rythmes syncopés comme ça et des phrases à jouer à la main droite, c'était vraiment dur. C'est pour ça que j'ai écrit tous mes accords sur les premiers temps.

– ANNEXE V –

Entretien réalisé avec Joël 1 le 16 octobre 2003 à 12h30

*Peux-tu me préciser ton parcours de pianiste ?*

J'ai commencé par prendre des cours de solfège vers l'âge de 7 ans dans un conservatoire de la région parisienne puis j'ai fait du piano classique. A 9 ans, je suis parti à la Martinique, je ne prenais plus de cours de piano, je jouais du piano classique et je commençais à improviser un peu.

*Tu as commencé à jouer du jazz à la Martinique.*

Oui. Après il y a une grande pause car j'ai dû faire mes études. Je suis allé au C.I.M. bien longtemps après. En fait mon cycle n'est pas continu. J'ai fait le C.I.M. assez tard. J'ai commencé à 38 ans. Il y a un cycle professionnel en deux ans mais j'ai préféré faire des ateliers. La première année, j'avais harmonie, piano et solfège et ensemble. Tout ça pour le jazz. Enfin ils appellent ça jazz et musiques actuelles.

*La pratique du jazz en groupe t'est donc familière ?*

Oui je joue dans un trio en ce moment. Je sais ce que c'est de jouer en groupe mais pas seulement en jazz. Par exemple, je prépare un concert de musique martiniquaise.

*Tu connais Alain Jean-Marie ?*

Oui j'ai même pris quelques cours avec lui quand j'étais petit. Mais bon, c'était comme si on avait pris un bulldozer pour écraser une mouche. Je devais avoir 10 ans, 11 ans.

*Comment s'est intégré la pratique de la transcription dans ton apprentissage ?*

J'ai fait des transcriptions en classe d'harmonie et en solfège. Et puis j'ai relevé des chants chorales. Pour moi le but de la transcription c'est d'étudier les chorus. J'ai donc fait beaucoup de transcriptions de chorus mais pas seulement de piano. D'ailleurs très peu de piano. J'ai plutôt fait des chorus de Clifford Brown, Eric Dolphy, Dizzy Gillespie. Je regardais les chorus et puis je prenais des idées.

*Comment t'y prenais-tu pour relever ?*

Et bien je mets la cassette, je prends la note et puis je retranscris. Avec la cassette je fais avancer, j'arrête, je note. Pour la chorale j'essayais d'écouter une voix, puis une autre. En tout cas je n'ai pas de méthode particulière. Par contre au C.I.M., au cours d'harmonie j'ai appris c'est vrai à repérer les structures. Par exemple s'il y a un arpège, une approche chromatique. Là j'ai amélioré ma technique. Je travaillais plus d'un point de vue analytique.

*Tu as une méthode pour travailler ta main gauche ?*

En fait j'ai très peu relevé de *voicings*, je l'ai fait quand il fallait quand on me l'a demandé. Ça m'a permis de connaître de nouveaux *voicings*, de nouvelles suites d'accords. Mais j'aimerais continuer à étudier les *voicings*, notamment ceux de Herbie Hancock. Mes professeurs me disaient de jouer en bougeant la main gauche le moins possible et en faisant des contre chants. C'était plus des directives de travail que des méthodes.



*Te souviens-tu de l'expérience que nous avons réalisé ?*

Oui je me souviens, c'était intéressant. Je ne le fais pas systématiquement quand je fais un blues mais j'ai gardé le filon, c'est à dire d'utiliser la septième et la tierce. Mais la première fois, j'étais surpris. J'étais pris un peu à froid mais j'ai bien compris ce qu'il fallait faire.

*Je t'avais demandé de réaliser le relevé d'un blues de Bill Evans, te souviens-tu comment tu as procédé ?*

Oui, j'ai mis la cassette, je me suis concentré sur la main gauche. Alors ça n'a pas été évident mais au bout d'un moment j'ai repéré qu'il utilisait des accords très simples. Alors j'ai écouté et puis je me suis rendu compte qu'il n'utilisait que deux notes. Je connaissais la grille. Puis j'ai essayé de comprendre comment il faisait pour faire des accords avec deux notes. J'avais appris que dans un accord de septième, les notes les plus importantes sont la tierce et la septième. Je me suis rendu compte qu'il utilisait ce système et puis après c'est plus par déduction que j'ai trouvé le reste. Après j'ai écouté et ça collait. Par contre je ne suis pas vraiment attaché au rythme de la main gauche.

*Ton relevé s'en trouve d'ailleurs très dépouillé.*

C'est à dire que la partie qui m'a surpris, c'était l'harmonie, la manière de synthétiser l'harmonie avec deux notes.

*Tu as travaillé la transcription ?*

Je n'ai pas travaillé le relevé à proprement dit, mais j'ai travaillé la technique. C'est ce que ça m'a apporté.

*La deuxième semaine, nous nous sommes revus.*

Et tu m'a dis de faire comme je voulais. C'est vrai que j'ai été très influencé par ce qu'il a fait.

*Au détriment de ta propre personnalité ?*

En tant que pianiste, les *voicings* sont une science que je ne maîtrise pas. Et là j'avais trouvé une clé, c'était très intéressant. Mais je n'ai pas que relever et me pointer une semaine après. J'ai quand même pas mal étudié cette technique. Pendant une semaine j'ai quand même pas mal joué des blues en faisant comme ça. Si je n'avais pas fait ça, je ne suis pas sûr que maintenant je saurai utiliser cette technique et que j'aurai joué comme ça.

*Et maintenant ?*

Je trouve qu'au départ, pour présenter un thème, je trouve que c'est bien. Et puis après ... mais c'est vrai que c'est une découverte. D'ailleurs j'ai été très étonné que quelqu'un comme Bill Evans fasse quelque chose d'aussi simple. Et c'est du meilleur effet. Comme quoi on peut faire beaucoup de choses en jouant simple.

*Tu as refait des relevés depuis ?*

Non. Mais je me sers beaucoup de la transcription. Mais il y a le danger de ressortir systématiquement les plans des autres. Quand j'ai un solo devant moi j'essaye d'intégrer un principe mais il ne faut pas que mon solo soit une succession des solos des autres. Alors la meilleure méthode que j'ai trouvée pour ne pas tomber là dedans, je chante ... à la Keith Jarrett. Ça me permet de faire un tri, parce que en piano si tu veux remplir avec beaucoup de notes, tu peux, alors je chante. Je chante en même temps que j'improvise surtout quand je travaille. Ça m'évite de jouer de manière automatique les plans des autres.

– ANNEXE VI –

Entretien réalisé avec Joël 2 le 23 septembre 2003 à 18h30.

*Quand tu as commencé le jazz, tu utilisais des transcriptions ?*

A Vanves je n'en n'ai ni fait ni utilisé. A Issy, le professeur me montrait des transcriptions mais il ne m'a jamais dit d'en faire. Il me les donnait toutes faites, les siennes et celles d'un autre de ses élèves. J'ai eu des transcriptions d'Oscar Peterson et de Michel Petrucciani.

*Vous faisiez quoi avec ?*

En cours particulier avec le professeur, j'essayais de les jouer intégralement. En groupe, j'essayais de piquer des plans à partir des transcriptions pour la main droite mais pas tellement pour la main gauche.

*Comment alors travaillais-tu ta main gauche ?*

Les accords de main gauche, je les faisais simplement à partir de la grille. Mais j'ai jamais utilisé de transcription pour utiliser ma main gauche. Le professeur me montrait des plans, des renversements et puis après je les ai appris par cœur en fait. Donc au fur et à mesure, suivant les morceaux et suivant la tendance, j'utilisais tel ou tel accords. Mais tout à partir d'accords qu'il m'écrivait. Dès qu'un accord m'intéressait, je le prenais et j'essayais de le retenir. Mais c'est vrai que j'ai plutôt tendance à jouer un accord automatiquement, par réflexe.

*Vous faisiez un peu d'analyse ?*

Oui de temps en temps, un peu d'harmonie aussi, mais très rarement. Mais ça c'était à Issy, car à Vanves je n'avais pas encore un niveau suffisant pour intégrer ce genre de choses. J'ai lu des passages du livre d'harmonie de Bill Evans mais bon... J'ai beaucoup aimé le livre de Mark Levine et puis le Villanueva. Pour le cycle des quintes j'ai utilisé le livre de Baudoin.

*Comment te servais-tu de ces méthodes ?*

Je regardais des petits trucs. Le cycle des quintes, les substitutions tritoniques, certaines règles, les II – V – I. Ca m'a aidé à comprendre.

*Tu te souviens de ta transcription ?*

Oui, c'était un très gros boulot pour moi car je n'en n'avais jamais fait. Il y a sûrement des erreurs. Je me souviens d'avoir fait tourné le morceau en boucle sur mon ordinateur, mais j'avais pas trouvé de fonction de ralentissement. J'ai fait des allers-retours sans arrêt. Mais je ne sais plus si j'ai commencé par le haut ou par la main gauche. Je savais que c'était un blues donc je sais que j'ai découpé, et j'ai mis les accords assez vite pour pouvoir me repérer. J'ai mis les accords assez vite, et puis après j'ai essayé de savoir quels accords jouait réellement Bill Evans.

*Mais tu ne les as pas notés ?*

J'ai noté ce que je pensais qu'il jouait de façon simplifiée. Il ne doit pas joué tout à fait ça mais c'est très simplifié. Je voulais surtout noter à quel moment tombent les accords, les placements, les pôles. Je m'en rappelle bien, j'ai noté les accords pour me repérer par rapport à la grille de blues, a priori il s'agissait d'une grille de blues relativement classique. Malgré quelques variations, il n'y avait rien de très original.

Par contre, ce que je trouvais intéressant, ses placements d'accords étaient supers, parce qu'à certains endroits il y a des syncopes, et j'aime la façon qu'il a d'annoncer ses accords de manière simple et syncopée. C'est vraiment joli.

*Pourquoi c'est plus joli ?*

Je pense que c'est plus léger, plus simple. Surtout, il introduit davantage de changement.

*Lorsque nous nous sommes revus la deuxième semaine, en fait je t'ai demandé de faire le même travail que tu fais avec le professeur, sauf que cette fois-ci, c'est toi-même qui a réalisé la transcription. Tu te souviens de ce qu'il s'est passé ?*

Je m'en rappelle. Je n'ai pas complètement réutilisé la transcription que j'avais faite mais un petit peu. Je sais que j'ai utilisé des accords beaucoup plus simples que ce que j'avais fait. Ça c'est sûr. En essayant de faire comme Bill Evans. Essayer de faire quelque chose de beaucoup plus simple, de beaucoup plus aéré. Enfin moi j'avais préféré ce que j'avais fait à ce moment là. Je n'ai pas voulu utiliser forcément ce que faisait Bill Evans strictement. Je voulais alléger tout en gardant quand même ce que j'avais dans ma tête.

*Finalement tu t'es servi de ce relevé ?*

Effectivement, je m'en suis servi non pas en jouant strictement ce que j'avais relevé, mais en voulant transformer les accords que j'utilisais habituellement en les allégeant. Je sais pas si c'est très conventionnel d'utiliser une transcription comme ça mais moi j'étais content. Je ne sais pas d'ailleurs ce qu'ont fait les autres. En tout cas, moi j'avais l'impression que ça tournait bien la deuxième fois. En plus je n'avais jamais joué ni avec ce batteur, ni avec le bassiste.

*J'aimerais comprendre les nombreuses interrogations que tu as eu ainsi que les regards que tu lançais au professeur.*

Je voulais surtout savoir ce qu'il en pensait. Je voulais voir sa tête, savoir si ça collait ou pas. Lui il avait l'air de dire que je m'en étais pas mal sorti. Il a même dit que c'était moi qui m'en était le mieux sorti.

*Ta manière de travailler a changé ?*

C'est vrai que maintenant je pense souvent à tout ça. Je fais attention à pas trop en mettre, à alléger. J'ai essayé de faire ce travail sur un peu toutes les grilles de blues, si bémol, etc.. Surtout en vue d'accompagner, avec un sax par exemple. Et c'est vrai que je me suis aperçu que c'était beaucoup mieux. J'ai fait un stage cet été et je me suis servi de ça. Par exemple, je jouais en ensemble avec une guitare, il fallait que je laisse aussi respirer. J'ai même réessayé de faire une transcription. J'ai recommencé sur un morceau qui s'appelle *Un grande amor* de Jobim avec Stan Getz.

*Tu as relevé les deux mains ?*

Oui, oui j'ai relevé la main gauche et la main droite. La main droite était plutôt simple. Le relevé de main gauche m'a permis de m'apercevoir que ce qu'on me donnait en grille ne correspondait pas toujours à ce que j'entendais. J'entendais autre chose. Il faut du temps, ça demande beaucoup de temps, je crois qu'il faut avoir une excellente oreille que je n'ai pas forcément.

## - ANNEXE VII -

ECHANGES avec P : professeur I : Instrumentistes M : Marie O : Observateur	REMARQUES
<p>P : <i>Now's the time</i>, vous connaissez ? I : Ouais. P : Padidi padida... (vers I) M : Pas moi, moi j'connais pas.</p> <p>P : Elle l'a vu il y a deux heures. Donc y'aura des petites ...</p> <p>I : Ah d'accord ! M : Bon, il peut y avoir rien du tout, il peut y avoir rien du tout ... il faut vous y attendre. P : Voilà, il faut vous attendre à tout, mais vous, vous continuez. C'est ça les instructions ? O : Oui.</p> <p>P : La rythmique continue toujours ?</p> <p>O : Oui, oui il faut que ça tourne une ou deux grilles ...</p> <p>P : D'accord, d'accord. Silence P : Et c'est elle qui donne le tempo, elle se débrouille ? O : C'est <i>medium</i>, tranquille. Mais si tu veux donner ton tempo, vas-y ! M : Bah non, c'est le batteur qui doit donner le temps ?! O : Ben vas-y, donne un tempo mais alors ... ouais, comme ça.</p> <p>Silence</p> <p>P : ... 3,4</p>	<p>- échanges simultanés- mouvement de refus de la main droite avec le sourire, vers les musiciens, puis rire. Déplace les quatre feuilles sur le porte-partition pour bien les mettre côte à côte (sachant que la grille n'est que sur une feuille) Main droite replace ses cheveux derrière son oreille (toujours sourire). Se tourne vers O avec le sourire, puis se détourne. Règle son siège en rigolant, se soulève un peu puis se rassoit. Commence à regarder la partition au centre avec beaucoup d'attention et de concentration. Lèvres pincées, plus de sourire, les mains sur le siège. Se retourne brusquement vers O, interloquée, les mains ne décollant pas du siège. Rires, se retrousse les manches. - le rythme, finalement donné par le batteur commence avec la charleston - sourires Se retourne vers P, toujours avec le sourire, mais elle semble plus molle, négligente. Les mains sur le siège, elle attend le signal pour toucher le clavier.</p>

– ANNEXE VIII –

BLUES IN F "MARIE"

F7                      Bb7                      F                      F7  
 Bb7                      Bdim                      F7                      Dmin7  
 Gmin7                      C7                      Amin7                      Dmin7                      Gmin7                      C7

LES ACCORDS ONT ETE RAJOUTES AVEC  
LE PROFESSEUR, SANS L'AIDE DU C.D.

– ANNEXE IX –

Pour les mesures notées x.1 :

Two staves of musical notation in bass clef, 2/4 time, key of B-flat major. The first staff contains measures 1-4, and the second staff contains measures 5-8. The notation includes eighth and quarter notes, rests, and chord symbols.

Pour les mesures notées x.2 :

Three staves of musical notation in bass clef, 2/4 time, key of B-flat major. The notation includes eighth and quarter notes, rests, and chord symbols. The chord symbols are: F7, Bb7, F7, F7, Bb7, Bdim7, F7, D7, Gmin7, C7, F7, C7.

## - ANNEXE X -

## BLUES IN F "JOEL 1"

F7                      Bb7                      F7                      F7

Bb7                      Bb7                      F7                      D7

G7                      C7                      F7                      C7

F7                      Bb7                      F7                      F7

Bb7                      Bb7                      F7                      F7

Gmin6                      C7                      F7                      D7                      G7                      C7

5  
9  
13  
17  
21

## - ANNEXE XI -

## BLUES IN F "JOEL 2"

The musical score is written in F major, 4/4 time, and consists of five systems of piano accompaniment. Each system includes a treble and bass clef staff. The bass line is primarily composed of chords, while the treble line features melodic lines with various ornaments and articulations.

**System 1:** Treble clef starts with a 4-measure rest. Bass clef chords are F7, Bb7, F7, and F7. Treble clef notes are: 1. F4, G4, A4, Bb4; 2. C5, Bb4, A4, G4; 3. F4, G4, A4, Bb4; 4. C5, Bb4, A4, G4.

**System 2:** Treble clef starts with a 4-measure rest. Bass clef chords are Bb7, Bb7, F7, and D7. Treble clef notes are: 1. F4, G4, A4, Bb4; 2. C5, Bb4, A4, G4; 3. F4, G4, A4, Bb4; 4. C5, Bb4, A4, G4.

**System 3:** Treble clef starts with a 4-measure rest. Bass clef chords are G7, C7, F7, and C7. Treble clef notes are: 1. F4, G4, A4, Bb4; 2. C5, Bb4, A4, G4; 3. F4, G4, A4, Bb4; 4. C5, Bb4, A4, G4.

**System 4:** Treble clef starts with a 4-measure rest. Bass clef chords are F7, Bb7, F7, and F7. Treble clef notes are: 1. F4, G4, A4, Bb4; 2. C5, Bb4, A4, G4; 3. F4, G4, A4, Bb4; 4. C5, Bb4, A4, G4.

**System 5:** Treble clef starts with a 4-measure rest. Bass clef chords are Bb7, Bb7, F7, and D7. Treble clef notes are: 1. F4, G4, A4, Bb4; 2. C5, Bb4, A4, G4; 3. F4, G4, A4, Bb4; 4. C5, Bb4, A4, G4.



Musical score for piano, measures 1-4. The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. The key signature is one flat (Bb). The first measure is marked with a G7 chord and contains a melodic line with three slurs. The second measure is marked with a C7 chord. The third measure is marked with an F7 chord and contains a melodic line with a slur. The fourth measure is marked with a C7 chord and contains a melodic line with a slur. The bass line is empty in all four measures.

Musical score for piano, measures 5-8. The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. The key signature is one flat (Bb). The first measure is marked with an Eb7 chord. The second, third, and fourth measures are empty. The bass line is empty in all four measures.

– ANNEXE XII –

ISN'T IT ROMANTIC

RELEVÉ PAR MARIE

The musical score is presented in four systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a treble clef and a common time signature. The second system starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The third system continues in the same key signature and time signature. The fourth system concludes the piece with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

## TABLE DES MATIERES

<b>INTRODUCTION</b>	<b>3</b>
<b>CHAPITRE I : PROBLEMATISATION DU SUJET</b>	<b>8</b>
<b>DEFINIR LE BLUES</b> .....	<b>8</b>
Définition.....	9
BLUES, Structure harmonique .....	9
<b>Définitions générales</b> .....	<b>12</b>
La grille.....	13
Ternaire, binaire, conventions non écrites .....	14
Le chorus et le solo.....	15
La transcription.....	16
Les voicings ou harmonisations .....	19
<b>Un entretien exploratoire avec Philippe Baudoin</b> .....	<b>21</b>
La formation.....	21
La pratique de la transcription.....	22
Enseigner le jazz ?.....	22
Le travail personnel.....	23
Remarques à propos de l'entretien.....	23
<b>CHAPITRE II : OBSERVATION ET ANALYSE</b>	<b>25</b>
<b>Présentation</b> .....	<b>25</b>
<b>L'observation proprement dite</b> .....	<b>27</b>
Trois élèves aux profils différents : .....	27
Déroulement général de l'observation.....	28
Phase 1.....	28
Phase 2 .....	28
Phase 3.....	28
<b>Marie</b> .....	<b>30</b>
Phase 1.....	30
Phase 2 .....	31
Phase 3.....	33
Récapitulation.....	36
<b>Joël 1</b> .....	<b>39</b>
Phase 1.....	39
Phase 2.....	40
Phase 3.....	41
Récapitulation.....	42
<b>Joël 2</b> .....	<b>45</b>
Phase 1 .....	45
Phase 2.....	47
Phase 3.....	48
Récapitulation.....	50
<b>CHAPITRE III : RECAPITULATION GENERALE</b>	<b>52</b>

<b>CHAPITRE IV : CRITIQUE</b>	<b>57</b>
<b>CHAPITRE V : CONCLUSIONS</b>	<b>59</b>
Savoir et savoir-faire.....	59
Oreille, transcription .....	61
Pédagogie.....	63
Imitation et apprentissage.....	65
Synthèse .....	66
Ouverture.....	69
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>70</b>
<b>DISCOGRAPHIE</b>	<b>73</b>
<b>– ANNEXE I –</b>	<b>74</b>
<b>– ANNEXE II –</b>	<b>81</b>
<b>– ANNEXE III –</b>	<b>83</b>
<b>– ANNEXE IV –</b>	<b>84</b>
<b>– ANNEXE V –</b>	<b>88</b>
<b>– ANNEXE VI –</b>	<b>90</b>
<b>– ANNEXE VII –</b>	<b>92</b>
<b>– ANNEXE VIII –</b>	<b>93</b>
<b>– ANNEXE IX –</b>	<b>94</b>
<b>– ANNEXE X –</b>	<b>95</b>
<b>– ANNEXE XI –</b>	<b>96</b>
<b>– ANNEXE XII –</b>	<b>98</b>
<b>TABLE DES MATIERES</b>	<b>99</b>