

3.2.3. Les choix fondamentaux de l'arrangeur

Gil Evans, à partir d'une chanson de Kurt Weill et Bertolt Brecht, a créé un objet musical très éloigné de l'esprit et de l'aspect de l'original. D'une chanson de cabaret, il a fait une longue et sombre complainte. Pourtant le texte mélodique et harmonique reste assez proche. Quels ont été les moyens employés pour parvenir à ce résultat ?

L'intention première, nous semble-t-il est de faire improviser un musicien de jazz (le saxophoniste ténor Wayne Shorter) à partir du climat de cette mélodie. Le morceau est donc coupé très exactement en deux parties. La première expose la chanson et la seconde ouvre l'espace pour l'improvisation du saxophone. Le fond de l'opposition entre les deux parties est harmonique. Gil Evans crée une courte formule de deux mesures avec deux accords, Fm7(b13) et F7sus4. Elle sert de toile de fond à toute la seconde partie, celle de l'improvisation⁵. La première au contraire, conserve d'assez près la structure harmonique de la chanson, mais la formule y est insérée à deux reprises, aux mesures 21 et 44, comme un signe annonciateur de l'enracinement hypnotique de l'improvisation dans cette formule et sa fondamentale *fa*. Une opposition tonal – modal sous-tend ainsi l'enchaînement de ces deux parties, mais au-delà de l'aspect harmonique, le caractère statique de la formule répétée indéfiniment dans la partie improvisée tranche avec le relatif mouvement de la mélodie.

Comment celle-ci est-elle traitée ? Elle est tout d'abord considérablement ralentie. L'original rompt sans cesse la continuité rythmique en alternant des passages au tempo soutenu ou moyen et des passages *rubato*. Gil Evans égalise tout cela dans un tempo très lent (environ 46 à la noire). L'ensemble de la mélodie est repris trois fois dans l'original et une seule fois chez Gil Evans, mais la durée totale de sa version est pourtant plus longue. L'arrangeur utilise pour cela un procédé de dilatation. Ce n'est pas seulement le tempo qui est ralenti, mais les durées des notes sont considérablement allongées. Cela bien sûr augmente significativement les durées de chaque phrase, mais surtout en modifie totalement le caractère et la perception. N'était cette modification de durée, les mélodies sont pourtant très reconnaissables. Seules les parties jouées par le piano sont traitées plus librement. L'enchaînement des quatre mélodies principales est conservé. La troisième (C) est jouée deux fois de suite dans l'arrangement de Gil Evans, contrairement à l'original.

Enfin, le choix de la mesure est décisif. Une mesure à 6/4 est employée à partir de 44, pour la réexposition de la dernière partie de la mélodie et pour toute la deuxième partie, créant ainsi un rythme très particulier qu'on ne remarque pas immédiatement. En effet, la modification est légère. Elle est toutefois décisive pour la modification du climat. La partie improvisée se différencie donc par l'harmonie mais aussi par ce subtil changement rythmique. Entre 44 et 52, le procédé de dilatation de la mélodie prend ainsi un tour particulier. Deux mesures à 4/4 de l'original deviennent une mesure à 6/4 de l'arrangement. On observe que la mélodie D est contractée de la façon suivante. Les durées de chaque mesure paire de cette mélodie sont doublées, mais celles des impaires sont conservées. La durée totale est ainsi ramenée de huit à six temps. La dilatation produite par le ralentissement du tempo est ainsi contrebalancée par la contraction de certaines durées, créant ainsi un déséquilibre qui accentue l'impression de flottement rythmique.

3.2.4. Couleur sonore - rythme timbral – dispositif orchestral

Les procédés caractéristiques de l'écriture de Gil Evans sont ici à l'œuvre. Ils commencent par l'instrumentation⁶. Les vents sont au nombre de neuf, quatre bois et quatre cuivres, entre lesquels s'intercale le saxophone ténor soliste, distingué *de facto* de la famille des bois. Parmi ceux-ci trois flûtes, dont une basse, choix rarissime dans le jazz et

⁵ Cette formule se retrouvera dans d'autres pièces de Gil Evans, notamment *Copenhagen Sight* et *London*, enregistrées respectivement en 1980 et 1983.

⁶ Pour une analyse détaillée des procédés d'écriture de Gil Evans on peut consulter Dewhurst, Robin, *Study of the Jazz Composition Techniques Adopted by Gil Evans*, thèse inédite (Master of Arts in Music), Université de Montfort, Grande-Bretagne, janvier 1994.

deux anches doubles, le cor anglais et le basson⁷. Les cuivres comprennent deux cors, un trombone et un tuba. Cette instrumentation est typique de Gil Evans qui ignore généralement les sections de saxophones et privilégie les cuivres, ceux du jazz (trompettes et trombones), mais aussi les cors et tuba, beaucoup moins souvent utilisés. Ici, il se passe même de trompettes⁸. Les flûtes et anches doubles, elles aussi rarement utilisées dans le jazz, ont toujours fait partie de la palette sonore de l'arrangeur. Celui-ci ajoute encore la harpe, comme il a fait parfois (notamment dans les albums avec Miles Davis, *Sketches of Spain* et *Quiet Nights*). Quand il enregistre sous son nom, Gil Evans préfère généralement les formats intermédiaires de douze à quinze musiciens et joue lui-même du piano. Dans les enregistrements avec Miles Davis, on entend des formations plus imposantes (autour de dix-neuf musiciens) et il n'y a jamais de piano.

Les couleurs caractéristiques de Gil Evans sont aussi le fait de certaines positions d'accord et d'alliages de timbres. Elles sont ici entendues de nombreuses manières. On remarque que le frottement au demi-ton ainsi que l'intervalle de neuvième mineure entre deux voix de l'accord sont très souvent utilisés, que ce soit dans les accords orchestraux ou dans ceux du piano.

Gil Evans se sert des variations de couleurs comme élément fondamental de structuration. La mélodie est exposée par des combinaisons orchestrales constamment changeantes :

- a1 : flûte + cor anglais + cor
- a2 : basson + saxophone + cuivres
- b1-b2 : piano
- c1 : 2 flûtes + basson + cor
- c2 : piano
- c1 : flûte + saxophone + 2 cors
- c2 : 2 flûtes + flûte basse + cor anglais + saxophone
- c'2 : vents (sauf tuba) + harpe
- c3 : piano
- d1-d'1-d2 : flûte + flûte basse + cor anglais + saxophone

On voit qu'aucune combinaison n'est utilisée plus d'une fois. Seul le piano vient rythmer l'enchaînement en ouvrant des plages de respiration. Cet élément de rythme timbral est décisif dans la structuration de la pièce. Il inclut notamment des changements d'octave de la mélodie qui contribuent à en transformer le caractère.

On peut enfin observer un geste caractéristique de l'écriture evansienne qu'on nommera ici procédé de "l'électron libre". Celui-ci consiste à faire jouer un ou deux instruments seuls en opposition à la masse. C'est le cas notamment entre les mesures 6 et 9 où le cor anglais joue une ligne en démarquage complet, harmoniquement et rythmiquement, de même qu'aux mesures 25 à 27 où la flûte basse et le saxophone jouent à l'unisson une ligne très conflictuelle par rapport à celle des autres vents, ligne reprise aux mesures 33 à 37 par la flûte basse et le cor anglais. Le basson tient ce rôle d'électron libre entre 46 et 53, puis dans toute la fin de la pièce, à partir de 75.

3.2.5. Harmonie

Gil Evans reste très près de l'harmonie originale. Il se contente pratiquement de l'enrichir, de la renverser et bien sûr de l'instrumenter, mais en garde les caractères fondamentaux. La différence d'aspect général entre les deux pièces tient plus essentiellement au traitement rythmique et aux choix de couleurs orchestrales.

a1 : Kurt Weill utilise un enchaînement II – V en *do* mineur où le II sans fondamentale est traité en accord de dominante renversé sur sa septième. Le V est amputé de la sensible, sans doute parce que la mélodie fait entendre une tonique *do* à ce moment. Les basses forment donc un enchaînement I - V sous le II – V des accords créant ainsi une ambiguïté

⁷ Ces cinq bois ne jouent jamais tous ensemble. Apparemment, le joueur de cor anglais double à la flûte/

⁸ Quoique l'esquisse montre qu'il prévoyait d'en utiliser.

avant la résolution franche sur le I à la mesure 4. Gil Evans conserve cette structure. Il se contente d'ajouter une voix *ré – do* au trombone, et surtout de faire jouer une pédale de *sol* tout au long de ce passage, y compris lors de la résolution (ainsi que dans les deux mesures d'introduction). L'accord de résolution est même simplifié puisque seules la fondamentale *do*, la quinte *sol* est la neuvième *ré* sont jouées par les vents, la tierce se révélant absente. Uniquement le piano joue cette tierce et colore l'accord en ajoutant une sixte, alternativement majeure et mineure. Le cor anglais se trouve harmoniquement en opposition totale.

a2 : Cette phrase est harmoniquement semblable à la précédente chez Kurt Weill. Seul le dernier accord de dominante (mesure 7) est traité différemment, sans fondamentale mais avec la sensible à la basse, aboutissant à un accord de B6. Chez Gil Evans, les accords de a1 sont conservés dans le même renversement, mais descendus d'une octave et distribués entre les cuivres, le saxophone et le basson. C'est le tuba qui fait entendre une voix originale. Celui-ci en effet joue l'enchaînement I – V de Kurt Weill alors que la pédale est conservée par la contrebasse. Le conflit est évidemment patent, d'autant plus que le registre est très grave et que des notes de passage sont utilisées. La résolution est de nouveau épurée : seuls des *do* et des *sol* sont joués.

b1 – b'1 : Chez Kurt Weill, ces deux phrases se font sur un enchaînement V – I dans lequel le V est traité comme précédemment sous la forme d'un accord B6. Gil Evans simplifie encore cet enchaînement en ne faisant entendre que deux notes par accord, à la flûte basse et au cor anglais, doublées par la main gauche du piano. La résolution est à nouveau sans tierce, mais celle-ci est entendue dans la mélodie exposée par la main droite du piano. La contrebasse garde toujours la quinte *sol* et finit enfin par résoudre à la mesure 17. C'est donc un point important, puisque la tension créée par la pédale était présente depuis le début de la pièce et ne se relâche qu'à ce point, soit après l'25.

b2 : C'est le moment de la modulation vers *fa* mineur. Kurt Weill utilise (mesure 13) un accord parfait de *ré* bémol mineur renversé qui peut être entendu comme un accord de dominante altéré C7 sans fondamentale et sans septième renversé sur la tierce, avant une résolution sur l'accord parfait de *fa* mineur. Gil Evans conserve cet enchaînement, mais il fait entendre la fondamentale *do* et la septième *si* bémol tout en gardant les neuvième et treizième mineures *ré* bémol et *la* bémol de Kurt Weill, le tout dans un accord joué *sforzando* créant un effet de *subito forte* en rupture avec le climat prévalant depuis le début de la pièce. Le caractère de charnière de ce passage est marqué très ponctuellement par cet effet, avant le retour au calme avec un accord de nouveau sans tierce joué par les seuls flûte et cor anglais. Le piano joue l'accord en entier et la basse fait entendre la nouvelle fondamentale *fa*.

b3 : On peut de nouveau considérer qu'il s'agit chez Kurt Weill d'un enchaînement V – I où la sensible est absente de l'accord de dominante. Gil Evans, là encore conserve l'enchaînement dans un effet de tuilage caractéristique de son écriture. La contrebasse joue un *ré* bémol sur la deuxième partie de la mesure, mais il est impossible de savoir si celui-ci relève de l'écriture ou de l'initiative de l'instrumentiste. À la place de la résolution, Gil Evans fait entendre pour la première la formule (discutée plus loin) qui sert de fondement à la pièce entière.

c1 : Kurt Weill utilise ici une montée chromatique de trois accords diminués dont le dernier peut être considéré comme un accord de dominante renversé, avant une résolution par l'accord parfait de *ré* mineur. Gil Evans part du même accord, mais il privilégie le mouvement descendant de la mélodie en bloquant le tuba et la contrebasse sur la fondamentale *fa*. Les accords sont très chargés, mais on distingue confusément une logique tension-détente, dominante-résolution entre les parties fortes (1^{er} et 2^{ème} temps) et faibles (3^{ème} et 4^{ème}) des trois premières mesures. La résolution à la quatrième mesure est cette fois bien plus instable que l'accord parfait de Kurt Weill, elle est même nettement dissonante. La tension harmonique de tout ce passage est renforcée par le conflit créé par la ligne, elle

aussi descendant, mais différente rythmiquement jouée à l'unisson par la flûte basse et le saxophone.

c2 – c'2 : Kurt Weill procède ici à une courte modulation au relatif majeur *la* bémol en enchaînant en accords parfaits le I et le IV de *fa* mineur, puis en *la* bémol majeur l'accord de dominante V et l'accord parfait de I. Gil Evans se démarque ici, puisqu'il choisit de rester en *fa* mineur en créant un enchaînement I – bVIIm – IV – I. Tout le passage c1 – c2 – c'2 est repris 33 et 40 dans une instrumentation différente mais sur la même harmonie. Seul l'accord de DbmΔ de la mesure 30 est renversé en Gb7(#11) à 38.

c3 : Kurt Weill utilise de nouveau une montée chromatique à partir de *la* naturel pour aboutir à la dominante *do* de *fa* mineur et revenir à cette tonalité. Gil Evans reprend l'idée en partant de *do* jusqu'à *mi* naturel (lui n'a pas à revenir de *la* bémol majeur). Mais surtout il épure totalement l'harmonie : seules les fondamentales sont jouées dans le grave, à l'unisson par le trombone et le tuba. C'est indéniablement une façon d'introduire la charnière la plus importante de la pièce en faisant le vide : à partir de 44, la mesure passe à 6/4 et la formule harmonique va s'installer définitivement. L'harmonie se bloque ainsi sur la fondamentale *fa* et deux accords uniques, et ce jusqu'à la fin de la pièce. La transition est marquée par une montée très dramatique du piano à la mesure 43, montée en neuvièmes très dissonantes qui va se bloquer sur les notes *ré* bémol – *mi* bémol se répétant convulsivement sur les mesures 44 et 45.

d1 - d'1 – d2 : Tout le bel enchaînement harmonique de Kurt Weill se voit donc ignoré au seul bénéfice de la formule harmonique Fm7(b13) - F7sus4. Qu'en est-il exactement de cette formule⁹ ? Il apparaît qu'elle provient de la première mesure du passage dans Kurt Weill (mesure 27). Celui-ci fait entendre un IV (Bbm) et un I (Fm) avec à la basse respectivement *fa* et *do*. Gil Evans s'empare de ces deux accords et leur applique une pédale unique *fa*. Il modifie le I en gardant une quarte suspendue *si* bémol à la place de la tierce. La formule ainsi ne se résout pas, mais elle est par son premier accord nettement mineure. La mélodie est alors exposée à l'octave par la flûte et le cor anglais en haut et par la flûte basse et le saxophone en bas. Elle est conservée mais son caractère est totalement transformé puisqu'elle n'est plus sous-tendue par une mobilité harmonique, mais au contraire par un lancinant et statique couple d'accords, joué par les cors, le trombone et la harpe.

Gil Evans introduit dans la section 15 une ligne jouée à l'octave qu'il a composée lui-même. Puis la partie D de la mélodie est rejouée par la flûte basse seule, comme pour annoncer le dépérissement et la mort lente de la pièce sur la formule harmonique exténuée à force d'avoir été répétée. Dans l'ultime partie de la pièce, Gil Evans joue de façon insistante une onzième augmentée *si* naturel qui sonne comme un glas. Il passe un instant sur le *ré* bémol, avant l'ultime accord où il résout finalement sur la quinte *do* redonnant *in extremis* une forme de sérénité à la conclusion.

3.3. Analyse interactionnelle

3.3.1. Comportement de l'orchestre

Cette pièce est difficile à jouer à cause de la lenteur du tempo et du caractère brumeux dominant. Pendant toute la première partie, les musiciens, quoique ne jouant pas

⁹ En toute rigueur, il aurait fallu chiffrer le premier accord Fm(b6) et non Fm7(b13). En effet, aucun *mi* bémol n'apparaît dans les accords joués par les cuivres et la harpe. On a pourtant préféré la seconde solution, car dès que, sur cette formule, apparaît une septième jouée par quelque instrument que ce soit, il s'agit systématiquement d'une septième mineure *mi* bémol. Le chiffrage Fm(b6) laisse supposer la possibilité d'une septième majeure *mi* naturel (impliquant une gamme de *fa* mineur harmonique), ce qui n'est jamais le cas. C'est bien la gamme de *fa* mineur naturelle qui sous-tend l'harmonie de tout le passage (avec le *mi* bémol entendu dans le second accord), ou, en terme modal, le mode aeolien.

toujours parfaitement ensemble, maintiennent une certaine cohésion rythmique. En revanche, dans la deuxième partie des problèmes de jeu d'ensemble apparaissent. Le caractère statique de l'harmonie et la mesure à 6/4 en sont sans aucun doute responsables. Pour se repérer rythmiquement dans un orchestre de jazz, les musiciens disposent de plusieurs ressources. La première est l'harmonie. Une autre est l'écoute de la batterie généralement chargée d'exprimer la pulsation. Ici, la mesure est inhabituelle et d'autant plus dangereuse qu'il s'agit pourtant d'une mesure paire. Le 3/4 est une mesure nettement différente, et les mesures impaires à cinq temps ou plus demandent une plus grande attention parce que leur intériorisation n'est pas naturelle. La mesure à 6/4 représente une situation intermédiaire. Elle ne pose pas les mêmes difficultés qu'une mesure impaire, ce qui peut entraîner un relâchement de la vigilance surtout en tempo lent. Le risque est alors que le réflexe du 4/4 reprenne le dessus. Dans la situation particulière de cet enregistrement, le batteur se trouve exprimer la pulsation *a minima* : la pulsation est exprimée *pianissimo* aux balais. Il est évident que ce devait être très difficile à entendre pour tous les musiciens en train de jouer leur propre partie.

Des décalages vont ainsi se produire, allant jusqu'à une totale dislocation de l'ensemble. Le miracle est que ce dysfonctionnement ne détruit pas la musicalité. Il tend même à la renforcer, alimentant le caractère brumeux, incertain et informel de la pièce. Comment ce dysfonctionnement se manifeste-t-il ? Pour le contrebassiste, la tâche est difficile dans sa simplicité : il doit jouer de façon indéterminé une harmonie de *fa* qu'il ne caractérise même pas puisqu'il ne joue pratiquement que des *fa* et des *do*. Il n'y a donc aucun secours à attendre des changements d'accords pour se repérer dans le temps. De plus, nous sommes au cœur historique de la période où le jeu "ouvert" est apparu chez les bassistes, qui ne sont plus tenus de jouer les fondamentales et les premiers temps. Scott LaFaro, au tout début de la décennie 1960 avait montré la voie dans le trio de Bill Evans, et Gary Peacock est de cette génération. Pourtant, quand le 6/4 s'installe (mesure 44), la contrebasse joue des *fa* graves sur les premiers temps pendant quatre mesures. Peacock se sent responsable de cette fonction traditionnelle d'énonciation de la fondamentale et du premier temps de la mesure. À partir de 46, la batterie d'Elvin Jones place systématiquement un accent sur le premier temps de chaque mesure. La maison est donc gardée, le bassiste peut s'autoriser quelque liberté. Aux mesures 48 et 49, le *fa* grave arrive sur le deuxième temps, avant de revenir au premier dans les mesures suivantes. Ce décalage est-il délibéré ? Oui, de toute évidence. Elvin Jones, on l'a dit, marque un accent sur tous les premiers temps, et pendant toute la période 44-52, les accords de la formule sont joués sans décalage par les deux cors, le trombone, le tuba et la harpe. Enfin la mélodie est exposée par quatre autres vents. Il n'y a aucun problème de cohésion, le cadrage est limpide. Gary Peacock peut bien brouiller légèrement les pistes pendant deux mesures, le contexte est tel que la cohésion générale ne peut être mise en péril par son initiative.

Dès la mesure 47, Elvin Jones installe une formule de batterie d'une mesure avec accent sur le premier temps qu'il va conserver pratiquement sans variation jusqu'à 69. Quoique jouée *pianissimo* aux balais, la batterie indique donc sans ambiguïté la mesure, son écoute attentive permettant théoriquement à tous les musiciens de trouver le repère nécessaire. Pourtant, des problèmes vont commencer à apparaître au chiffre 14 qui marque le début d'un solo de saxophone particulièrement aérien et ignorant de la barre de mesure. Le tuba marque désormais les premiers temps et les deux cors, le trombone et la harpe continuent à jouer les accords. Dès la première mesure (53), les cuivres ont tendance à anticiper un peu leur accord par rapport à la harpe, mais c'est encore sans conséquence. La cohésion entre les trois n'est pas parfaite mais son insuffisance ne menace pas l'ensemble, les choses rentrant dans l'ordre à la 3^{ème} mesure (55). Gary Peacock, entendant qu'Elvin Jones indique clairement la mesure s'autorise la liberté de jouer la fondamentale systématiquement après le premier temps.

On peut alors se demander si le bassiste ne perd pas progressivement le contrôle de cet effet et ne sait plus, à partir d'un certain point, où se trouve le premier temps. Observons sur quels temps de chaque mesure, la fondamentale *fa* grave est jouée entre les mesures 53 à 68 :

53 : 2	54 : 3	55 : 4	56 : 5
57 : -	58 : 1	59 : 2,5	60 : 2,5
61 : 1	62 : 1	63 : 2	64 : 1,5
65 : 3	66 : 3,25	67 : 3,5	68 : 4

Dans la première période (53 - 56), Gary Peacock retarde le *fa* d'un temps à chaque fois, créant ainsi des phrases de sept temps. Après une suspension sur 57, il rejoue le premier temps sur 58, puis de nouveau se décale (après le deuxième temps). Il rejoue ensuite deux fois le premier temps sur 61 et 62, puis se décale encore à 63, de façon croissante de 64 jusqu'à 68.

Quel est la part de contrôle dans cette attitude ? Difficile de le dire de façon certaine. Ce qui est en revanche évident, c'est qu'Elvin Jones finit par être troublé par ce geste et se trouve ébranlé dans la sérénité de sa formule immuable avec le marquage du premier temps. À 69 l'accident se produit : Jones doute, il écourte une mesure de trois temps (69) et rejoue la formule avec accent sur la mesure suivante (70). Sur 71, déstabilisé, il place l'accent du premier temps avec imprécision : c'est que la basse n'est toujours pas avec lui. Il insiste encore pendant deux mesures (72, 73), et renonce enfin à marquer le premier temps parce qu'il ne sait plus où il se trouve (74). Finalement, il abandonne même sa formule et commence à jouer des figures plus complexes qu'il n'avait pas jouées jusqu'alors.

Revenons désormais sur le comportement des quatre cuivres. On a dit qu'ils avaient eu du mal à démarrer sur le chiffre 14, mais dès la mesure 55 ils sont ensemble, entre eux, avec la harpe et avec la section rythmique. À cet instant, tout le monde a la même référence de premier temps. Le tuba retarde un peu sur 58, le deuxième cor anticipe un peu à 60, mais deux mesures de pause suivent où les musiciens peuvent se recalculer. C'est pourtant à la reprise (63) qu'un glissement plus dangereux commence à se produire. Le tuba et le trombone anticipent leur partie d'une double croche à 63. Le tuba avance encore d'une croche, ce qui déstabilise cette fois le premier cor qui le suit (64). À 65, le tuba est en avance d'un temps entier et les trois autres le suivent. Sur 67, le glissement s'aggrave encore d'un temps. Pendant ce temps, imperturbablement, la harpe reste sur la bonne mise en place et se retrouve donc seule à jouer, après les cuivres. Le tuba s'en rend-il compte ? Il se recalcule presque en anticipant le premier temps de 68 d'une croche seulement. Les trois autres cuivres qui, de toute évidence, calent leur mise en place sur le tuba, le suivent. À une croche près, les choses sont rentrées dans l'ordre, mais c'est trop tard, la machine s'est dérégulée et le batteur, garant de la mesure ne comprend plus ce qui se passe dans l'orchestre. Le caractère flottant de ce passage est renforcé par la ligne jouée par la flûte, le cor anglais et le basson. Il est impossible de savoir comment elle a été écrite, mais il est probable que les trois instrumentistes se décalent eux aussi, ensemble, se suivant mutuellement.

Clairement, entre 74 et 82, plus aucun musicien ne sait où se trouve le premier temps. Nous avons pris pour la transcription le parti d'adopter pour référence de premier temps, non plus la batterie comme c'était le cas depuis le début, mais les cuivres qui expriment les deux accords de la formule : cela explique le choix de la mesure à 4/4 sur 74. Quand la flûte basse reprend seule la partie D de la mélodie, elle joue pratiquement *rubato*, ce qui est possible harmoniquement compte tenu du caractère modal du passage. Sur 77, la harpe, en décalage par rapport aux cuivres depuis plusieurs mesures décide de s'arrêter. Quand elle décide de reprendre sur 79, elle est inversée harmoniquement : elle joue le premier accord alors que les cuivres jouent le second. Ceux-ci s'arrêtent alors (était-ce prévu ?).

À 82, la batterie s'arrête de jouer le tempo. La deuxième esquisse nous laisse à penser que cet arrêt était prévu puisque la phrase jouée par le piano apparaît notée dans ce document avec la mention *piano cue* (signe donné par le piano). Cette phrase fonctionne donc comme signal pour passer à une section suivante. Quoi qu'il en soit, il devenait clairement indispensable de redonner la même référence de premier temps pour tout le monde. Le redémarrage est un peu chaotique sur 83, mais finalement à 84, tout l'orchestre retrouve sa cohésion rythmique et va pouvoir terminer le morceau dans de bonnes conditions.

3.3.2. La rythmique et le jeu de batterie

Le tempo très lent permet de penser le tempo à la noire ou à la croche. Dans son esquisse, Gil Evans a d'ailleurs indiqué un tempo à la croche (égal à 102, un peu plus rapide que celui de l'enregistrement, plus proche de 92). En principe, dans ces tempos, on ne joue pas ternaire. Pourtant l'écoute attentive de la batterie montre qu'Elvin Jones joue une figure classique de *chabada* ternaire à la noire sur la caisse claire. Au chiffre 2, il double : ce sont les doubles croches qui sont alors ternaires. La figure est équivalente à un *chabada* doublé mais où la croche ne serait jouée que sur le quatrième temps de la mesure doublée, ce qui se traduit dans la mesure notée en une figure 'croche de triolet – double croche de triolet' placée sur la deuxième partie des deuxième et quatrième temps. Au chiffre 3, Elvin Jones revient à la figure de départ, puis de nouveau sur 4 à la figure doublée (le piano joue alors, en cohérence avec la batterie, une ligne clairement ternaire à la double croche), et ainsi de suite pratiquement jusqu'au passage à 10. On peut donc parler d'un procédé de structuration de la pièce : chaque changement de section est marqué par un doublement ou un dédoublement. Sur 11, il garde la figure doublée lui permettant de préparer la figure qu'il conservera sur tout le 6/4. Celle-ci est construite sur une pulsation à la croche et reste ternaire : des triolets de doubles croches sur la deuxième partie des premier et quatrième temps, ce qui indique par ailleurs un découpage implicite du 6/4 en 3 + 3. C'est précisément quand le premier temps est perdu et que cette figure de base est abandonnée qu'Elvin Jones commence à jouer binaire avec des figures en doubles croches à partir de la mesure 75. Quand les choses rentrent dans l'ordre au chiffre 17, il crée une figure mixte, ternaire et binaire avec les triolets de doubles croches au même endroit, mais aussi avec des doubles croches sur le sixième temps.

Il faut enfin parler d'un élément décisif : Elvin Jones joue très en arrière du temps. Il force tous les autres à attendre, ce qui peut avoir été un des facteurs des problèmes rythmiques rencontrés par les musiciens. Cela est particulièrement sensible dans tous les passages joués à la noire, particulièrement aux chiffres 6 et 7, ce qui peut aller jusqu'à entraîner une réelle imprécision dans le placement de certains accents (mesures 21, 25). Les vents ont eux aussi tendance à jouer en arrière, certains comme la flûte basse (entre autres raisons pour des questions d'émission propres à cet instrument). C'est un facteur déterminant dans le caractère rythmique, non seulement très lent, mais presque laborieux de l'ensemble de la pièce. Peut-être faut-il voir là un hommage de Gil Evans à l'un de ses inspireurs, l'arrangeur et chef d'orchestre Claude Thornhill qui, selon Gil Evans, recherchait comme un idéal l'immobilité totale, incarnée dans un accord qui aurait pu durer cent mesures.

4. Conclusion

Gil Evans a de toute évidence voulu créer un climat flottant, évanescent. Probablement, le choix de la mesure à 6/4 procède-t-il de ce parti pris. Le solo de Wayne Shorter va tout à fait dans le même sens. Mais s'il est évident qu'était assumé le risque d'une perte de référence de premier temps, celle-ci n'était pas censée se produire. C'est pourtant ce qui est arrivé, mais les musiciens sont parvenus à empêcher que la situation ne se détériore jusqu'à l'impossibilité de continuer à jouer, et à retourner cet accident en élément de la construction du climat général. Ils sont parvenus à aller au bout de la pièce, tant bien que mal, serait-on tenté de dire. Si on laisse de côté les qualités propres de l'arrangement et de son écriture, cette version se distingue par son atmosphère et la qualité

du solo de saxophone. Mais elle est aussi marquée par une grande imprécision rythmique, particulièrement dans la deuxième partie.

Il n'y a pas eu à notre connaissance d'autre prise. Les conditions financières et de temps ne le permettaient peut-être pas. Mais surtout, ces séances se faisaient dans un état d'esprit qui prévalait depuis toujours dans le jazz et qui a pu se transformer progressivement à partir des années 1970 : l'accent était mis beaucoup plus sur la qualité de l'expression, la captation d'un moment, que sur la précision technique. On peut le percevoir dans cette déclaration de Gil Evans :

"J'ai adoré faire ce disque [*The Individualism of Gil Evans*]. *The Barbara Song* n'avait pas été répété avant l'enregistrement. Je ne connaissais pas Gary Peacock avant cette séance. Il est arrivé, nous n'avons pas parlé, il s'est installé et il a joué magnifiquement. Je ne l'ai plus revu pendant des années. Il a une telle force¹⁰."

Il y a donc fort à parier que Gil Evans a estimé que le négatif de l'imprécision était tout à fait négligeable par rapport au positif de l'atmosphère et du solo. On peut même estimer que cette imprécision participe d'un climat de fragilité qui enrichit encore la musique. La réponse à ces questions nous fait franchir les limites de l'analyse, dans lesquelles il convient de rester ici, pour aborder un autre domaine : celui du jugement esthétique.

¹⁰ Conversation avec l'auteur, mars 1986.