

UNIVERSITÉ PARIS 8 - VINCENNES À ST-DENIS
UFR ARTS, PHILOSOPHIE, ESTHÉTIQUE
Département de Musique

LA MUSIQUE DE WAYNE SHORTER DANS LE SECOND
QUINTET DE MILES DAVIS : UNE POÉTIQUE
D'OUVERTURE

Amina MEZAACHE

Mémoire de Master 1 réalisé sous la direction de
M. Philippe MICHEL

Année universitaire 2006-2007

INTRODUCTION : présentation du sujet d'étude et réflexion sur l'approche analytique du jazz.

Lorsque j'ai découvert la musique de Wayne Shorter, en particulier celle des années 1960 au sein du second quintet de Miles Davis et dans des enregistrements en leader comme *Speak No Evil*, *The All Seeing Eye*, ou *Adam's Apple*, j'ai tout de suite ressenti une véritable affinité avec l'univers particulier de ce musicien, la poésie et l'étrangeté qui se dégagent de sa musique. En tant que musicienne pratiquant le répertoire classique ainsi que le jazz et l'improvisation, j'ai d'abord été touchée par l'esthétique proche de la musique « classique » européenne dans la musique de Wayne Shorter. Cette esthétique se manifeste par une riche palette de couleurs instrumentales et harmoniques, un travail sur les nuances et un jeu qui cultive l'ambiguïté rythmique et tonale. Elle est le reflet d'une attitude décalée par rapport à l'esthétique du jazz jusque dans les années 1950, fondée sur l'omniprésence du rythme et le caractère démonstratif voire exubérant des improvisations.

En explorant l'esthétique décalée de Wayne Shorter dans sa musique, j'ai réalisé qu'elle faisait écho à la recherche constante d'un regard différent et nouveau sur le monde. Ainsi, pour Shorter, il n'y a pas de séparation ou de différence entre sa musique et la vie réelle et concrète. La musique n'est que le prolongement d'une pensée, d'un mouvement, ou d'une image, comme il exprime dans un entretien avec Alex Dutilh¹ : « je ne pense pas en terme de notes mais de formes, de couleurs, de raisons de vivre...et je m'efforce de construire à partir de là. L'inspiration fondamentale vient des raisons de vivre que l'on se donne. ». Dans un autre entretien à *Jazz Magazine*², il évoque l'importance de l'ancrage de la musique dans la vie, qui lui donne tout son sens : « Parler de la musique comme d'une chose séparée de la vie, c'est une manière d'amener les gens à se déconnecter de la réalité, à devenir indifférents. » et plus loin : « la musique...est une erreur sans la vie », en détournant la phrase de Nietzsche.

Le jazz : une musique intimement liée à la vie

Il me paraît ici essentiel de s'attarder sur cette idée de « connexion » entre la musique et la vie car c'est ce qui fait en grande partie la spécificité du jazz par rapport à la musique

¹ « Wayne Shorter, le Lièvre et la Tortue » in *Jazzman*, n°29 octobre 1997, p.13.

² « Le monde selon Wayne », interview de François-René Simon, in *Jazz Magazine*, n°544, janvier 2004, p.21.

occidentale de tradition écrite³, et qui va nécessiter une approche particulière dans une démarche d'analyse musicale.

L'essence du jazz ancrée dans son histoire

Dans son article *Jazz and the white critics* paru dans *Downbeat*⁴, Le Roi Jones se penche sur cette question de l'analyse critique du jazz et remet sérieusement en cause le point de vue des critiques (Blancs pour la plupart) et leur méthode d'analyse et d'appréciation du jazz. A travers cet article, et dans ses ouvrages sur la musique noire-américaine, comme *Le Peuple du Blues*, par exemple, Le Roi Jones développe une réflexion sur l'identité du jazz depuis ses origines dans les chants des esclaves et son évolution vers le blues. Il met ainsi en évidence le caractère essentiel de cette musique comme seul moyen d'expression et de survie de tout le peuple Noir américain, dans une société d'injustice et de discriminations.

Cette composante *humaine* inhérente au jazz se traduit dans cette musique par la prédominance de l'expression et de l'engagement du musicien sur l'aspect technique et sur la maîtrise du matériau musical, ce que Jones appelle « emotional attitude ». Cette « attitude », indispensable aux musiciens de jazz, qui désigne à l'époque de l'esclavage une posture d'agressivité, d'arrogance ou de défi⁵, donne son sens et son intensité à cette musique, qui ne pourrait se réduire à un ensemble de règles et de formules à connaître. Elle définit le jazz comme le reflet d'un état d'esprit et comme une musique intimement liée à celui qui la joue.

L'oralité du jazz

Le caractère fondamentalement oral du jazz participe également de l'esthétique de cette musique. En effet, il ne faut pas oublier que l'apparition du jazz est fondée sur une pratique et une transmission orales. Au cours de son évolution, le jazz s'est bien sûr appuyé sur une recherche écrite et un travail de composition, dans lesquels se sont illustrés de nombreux musiciens comme Duke Ellington, Lennie Tristano, ou Charles Mingus. Cependant, cette recherche ne se substitue en aucun cas à un héritage oral présent au sein de l'improvisation, à travers l'utilisation de formules ou *gimmicks*, ou dans la permanence du blues. Cela implique

³ Dénomination proposée par Philippe Michel, sous le sigle M.O.T.E., pour désigner la Musique Occidentale de Tradition Ecrite, et la distinguer ainsi de « la pratique musicale telle qu'on la rencontre dans les domaines étrangers à l'art "savant" ou dans les cultures extra-européennes », et pour la différencier également « d'un art acoustique », émergent « dans le prolongement des tendances plastiques de la musique contemporaine », dans : Philippe Michel, *Problèmes de perception formelle dans la musique occidentale du XX^{ème} siècle*, thèse de Doctorat, sous la direction de Mme le Professeur Evelyne ANDREANI, Université Paris 8, 1997.

⁴ *Downbeat*, août 1962, pp. 256-260.

⁵ Geneva Smitherman, citée par Christian Béthune dans *Adorno et le Jazz, Analyse d'un déni esthétique*, Paris, Klincksieck, 2003.

que l'essence du jazz ne peut pas se retranscrire sur une partition, aussi fidèle soit-elle à l'original. On peut certes se pencher sur l'utilisation des rythmes, les enchaînements harmoniques, et définir des caractéristiques musicales, mais la force et le sens de cette musique résident dans l'*expérience* vécue en tant qu'auditeur ou musicien. On ne peut pas par exemple proposer une définition précise de la notion de *swing* ou de l'esprit qui se dégage d'un chorus de Monk ; la meilleure façon de comprendre cette musique, c'est de l'écouter ! C'est pourquoi il m'a semblé important d'introduire mon étude en évoquant ma propre expérience musicale et ma perception de la musique de Wayne Shorter.

Il donc nécessaire de prendre un certain recul par rapport aux acquis de la pensée philosophique et de l'esthétique occidentales , fondées sur l'écriture, qui posent l'a priori que la raison, la vérité, la construction des idées ne peuvent se faire qu'à l'écrit et donc qu'une œuvre musicale n'a d'existence et d'identité que si elle est fixée sur le papier.

Nécessité en tant qu'analyste de porter un regard différent sur le jazz

La problématique qui s'est imposée à moi, dès que j'ai commencé à réfléchir à une définition de la musique de Shorter, a été de trouver une approche analytique qui prenne en compte l'« attitude » de ce musicien et le caractère poétique de sa musique, tout en décortiquant les composantes musicologiques de son esthétique.

Prise de recul par rapport aux acquis de la culture européenne

Ce problème se pose pour toute analyse du jazz et est soulevé par Le Roi Jones dans le même article cité plus haut : en tant que critique ou musicologue « Blanc », issu de la culture européenne et marqué par toute une esthétique de la musique occidentale de tradition écrite, on serait tenté d'analyser le jazz comme un objet musical *dans l'absolu*, détaché de tout contenu socio-culturel et de tout rapport à la réalité de l'époque et des musiciens, comme on pourrait le faire avec une pièce de Beethoven ou de Schoenberg.

L'exemple le plus connu d'incompréhension du jazz par un critique européen est Adorno. Je ne vais pas m'attarder sur les nombreuses raisons de ce « rendez-vous manqué », mais j'aimerais souligner quelques notions importantes de l'esthétique occidentale afin de mieux définir en quoi le jazz se distingue de ce modèle esthétique et de déterminer ce qui fait l'identité de cette musique. Cela me permettrait par la suite d'esquisser une approche musicologique qui se rapprocherait le plus possible des spécificités du jazz.

Dans son ouvrage *Adorno et le Jazz, Analyse d'un déni esthétique*⁶, Christian Béthune décortique les différentes composantes de la pensée d'Adorno, reflet de l'esthétique musicale européenne au début du 20^{ème} siècle, et les confronte à l'identité du jazz. Cette analyse lui permet de définir un ensemble de paramètres spécifiques au jazz et d'en ébaucher ainsi un paradigme esthétique.

Dans son analyse de la démarche d'Adorno, Béthune met en évidence le processus d'« idéalisation » de l'Art opéré par la philosophie occidentale, depuis Platon, pour l'éloigner de toute réalité matérielle et de tout rapport au concret : « [...] la philosophie... isole l'idée d'art et idéalise le geste artistique, promu geste créatif et non plus simplement producteur. »⁷ Ce rapport à l'Art est inscrit dans la culture occidentale et dans notre perception des œuvres d'art. A l'inverse, le jazz va à l'encontre de ce concept en s'inscrivant dans la société américaine en tant que produit, à travers l'industrie du disque et la radio, et en réconciliant l'intellectuel et le charnel dans l'Art : « ...le jazz, en violation de tous les interdits de nos théories d'art, élève l'âme vers le beau sans lui enjoindre de renoncer à ses intérêts sensuels, ni de tourner le dos à ses ancrages corporels. »⁸

En tant que philosophe ou musicologue issu de la culture occidentale, on doit donc se détacher de l'esthétique de l'œuvre d'art comme moyen d'expression transcendant la réalité afin de pouvoir analyser le jazz dans toute sa spécificité et le replacer dans le contexte social dont il découle.

Le jazz a d'abord été le seul moyen d'expression et de contestation de tout un peuple et cette composante est donc inhérente à son esthétique. Le Roi Jones insiste sur la nécessité de se demander *pourquoi* le jazz existe avant de se demander quelle forme il peut prendre « The question the critics must ask is *why*...it is a question that cannot be adequately answered without first understanding the necessity of asking it »⁹ (« la question que les critiques doivent se poser est *pourquoi*...on ne peut pas répondre correctement à cette question sans avoir réalisé la nécessité de la poser. »)

Cette réflexion sur l'analyse du jazz, et en particulier l'analyse de la musique de Wayne Shorter, m'a donc amenée à me pencher sur le contexte non seulement musical, mais aussi social et politique des années 1960 afin de mieux comprendre comment a pu naître son esthétique musicale et dans quelle mesure elle a été influencée par les musiciens avec lesquels il a collaboré.

⁶ Christian Béthune, *Adorno et le Jazz, Analyse d'un déni esthétique*, op. cit.

⁷ Idem p.30.

⁸ Idem p.87.

⁹ Le Roi Jones, *Jazz and the white critics*, in *Downbeat*, août 1962, pp. 256-260.

Présentation du contexte socio-politique et musical de la musique de Wayne Shorter et du quintet de Miles Davis

Les années 1960 sont marquées sur le plan politique par une montée en puissance des mouvements de lutte pour les droits civiques des Noirs dirigés par des figures emblématiques comme Martin Luther King ou Malcolm X. Avec l'arrivée au pouvoir du président Kennedy en 1960 se profile l'espoir d'une abolition de la ségrégation. Mais les anti-ségrégationnistes devront lutter contre une répression violente marquée par les assassinats de Kennedy, Martin Luther King et Malcolm X.

Dans un contexte international de décolonisation en Afrique, l'idéologie de la libération grandit dans les communautés noires- américaines.

Cette lutte pour la liberté se reflète dans l'évolution du jazz de l'époque. Celui-ci se tourne depuis la fin des années 1950 vers une recherche de formes plus ouvertes et de couleurs nouvelles, qui rompent avec les systématismes et la rigueur du Be Bop (constructions harmoniques et mélodiques complexes, virtuosité instrumentale, frénésie de notes dans l'improvisation..). La volonté d'ouverture du jazz de l'époque se manifeste dans les expériences du Cool et du Third Stream, qui s'inspirent de procédés d'écriture classique et contemporaine et adoptent des formules orchestrales peu usitées en jazz. Cette démarche va s'orienter de plus en plus vers une liberté dans la forme et un rejet des conventions musicales exprimé dans le free jazz.

L'une des composantes musicales des différentes formes de free jazz, considérées selon le point de vue d'un ouvrage musicologique européen¹⁰, réside dans l'*attitude* de recul par rapport aux acquis et aux règles établies. Cette attitude implique une remise en question des conventions du jazz et une libération de l'inspiration musicale et de la forme des carcans imposés. John Coltrane a été l'un des initiateurs de ce mouvement de *libération* du jazz, à travers ses albums « Giant Steps » en 1959 et « My Favorite Things » en 1960, où il développe deux approches apparemment différentes mais qui définissent les mêmes orientations dans le traitement de la forme et du matériau musical. Dans la composition et l'improvisation de *Giant Steps*, Coltrane pousse à l'extrême la complexité harmonique et le développement mélodique du hard bop en jouant sur la « prolifération sonore » (Alain Gerber). Il en résulte un effet répétitif et incantatoire qui transcende les contraintes techniques d'harmonie et de forme imposées. L'exacerbation de ces contraintes aboutit à leur dissolution

¹⁰ Jacques Aboucaya, Jean-Pierre Peyrebelle, *Du be bop au free jazz, formes et techniques d'improvisation chez C.Parker, M.Davis, O.Coleman*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2001, p.139.

dans le flot de l'improvisation : on ne se préoccupe plus du défilement des accords et des grilles successives, mais plutôt du mouvement, de la direction que prend le discours musical dans le temps, et de son intensité expressive. Cette approche fait écho à l'idée colemanienne d'harmonologie, qui tend à privilégier le concept de « mélodie » (dans le sens d'un ensemble de sons, de données, organisés librement par les musiciens improvisateurs), à l'orientation harmonique.

Dans *My Favorite Things*, Coltrane poursuit sa démarche de « démélodisation » (Alain Gerber) et d'éclatement de la forme : les notions de note et de grille d'accords ne font plus sens dans l'improvisation ; on ne cherche plus à construire un discours fondé sur un ensemble de règles et de formules préétablies. Le temps n'est pas fractionné et cloisonné dans une structure rigide, il laisse l'espace libre au développement de couleurs modales et instrumentales.

Le jazz modal

Cette recherche d'ouverture va également se manifester à travers le jazz « modal » initié en grande partie par Miles Davis dans des albums comme « Milestones » (1958), ou « Kind of Blue » (1959). Ce courant musical se caractérise par l'utilisation des modes au sein de formes construites sur une succession de plages plus ou moins longues, dont chacune exploite une couleur d'accord. Le recours aux modes dans l'improvisation va permettre un étirement des repères temporels et des carrures standards de 16 ou 32 mesures. L'improvisation n'est plus guidée par un enchaînement cadentiel d'accords mais par des couleurs modales, ce qui laisse plus de liberté aux musiciens dans la construction de leurs discours et qui oriente celui-ci vers un développement mélodique plutôt qu'harmonique.

La redéfinition de la notion de forme dans le jazz

L'exploitation des modes en jazz va influencer non seulement sur le jeu harmonique et mélodique des musiciens, mais également sur leur conception de la forme et du temps musical. En effet, la notion de forme, dans le jazz traditionnel et jusque dans les années 1950, n'était qu'un prétexte à l'improvisation. Dans le chapitre « Musique informelle, esthétique négative¹¹ » de son ouvrage sur Adorno cité plus haut, Christian Béthune développe cette idée de forme comme cadre « prêt à l'emploi » : « le jazz...organise volontiers son propos à partir de matériaux déjà en place, les fameux "standards". Vides de toute densité poétique, ces

¹¹ Référence au chapitre « Vers une musique informelle », extrait de Theodor Adorno, *Quasi una Fantasia*, Paris, Gallimard, collection Bibliothèque des Idées, 1982.

formes sans être... permettent aux musiciens de promouvoir un être sans forme »¹². L'essence du jazz réside plus dans l'exploitation de l'instant à travers l'improvisation que dans l'invention de formes qui structurent le temps musical à l'intérieur d'un objet fini et fermé sur lui-même.

L'apparition d'un jazz plus libre s'accompagne d'une réflexion des musiciens sur la forme, non plus comme un cadre imposé qui structure l'improvisation, mais comme une architecture qui naît de l'intérieur et qui est engendrée dans l'instant.

La place de Wayne Shorter dans l'orientation du jazz des années 1960

Dans cette nouvelle orientation du jazz, Wayne Shorter va jouer un rôle déterminant, à travers sa recherche constante d'un regard nouveau sur la musique, qui se manifeste dans son travail de compositeur et de saxophoniste.

Cette volonté d'exprimer « autre chose » dans sa musique va s'imposer progressivement à Shorter, depuis sa collaboration avec les Jazz Messengers d'Art Blakey en 1959, et va finalement l'amener à quitter ce groupe, ancré dans le hard bop, pour rejoindre le second quintet de Miles Davis.

A propos de sa participation aux Jazz Messengers en tant que saxophoniste et compositeur, Shorter confie, dans le livret du quintet de Miles Davis : « Art Blakey était plus comme un show...chaque performance se déroulait de la même façon, que ce soit en club ou en concert...Nous jouions des mélodies et harmonies structurées et on n'en déviait jamais. Quand c'était le tour des improvisations, elles prenaient aussi la tournure d'un show¹³. » De son côté, Miles Davis cherche à monter un groupe qui serait un terrain d'expérimentation de sonorités et de modes de jeu nouveaux, par un travail collectif d'échange et d'interaction musicale. Très attiré par les couleurs harmoniques et l'esthétique développées par Wayne Shorter, notamment dans les compositions qu'il écrit pour les Jazz Messengers, il lui propose d'emblée de collaborer avec lui dès 1961, et lui fait même écouter ses accords au téléphone pour le convaincre¹⁴ !

En juillet 1964, Wayne Shorter quitte finalement les Jazz Messengers et rejoint le « second quintet » de Miles Davis, aux côtés de Herbie Hancock, Ron Carter et Tony Williams.

Par les nombreuses compositions qu'il va proposer à ce quintet et par son approche ouverte sur l'expérimentation de nouvelles formes de jeu collectif et d'improvisation, Wayne Shorter

¹² Christian Béthune, *Adorno et le jazz, Analyse d'un déni esthétique*, op. cit. p.120.

¹³ Extrait du livret du coffret « The Miles Davis Quintet, 1965-1968-The Complete Columbia Studio ».

¹⁴ Michelle Mercer, *Footprints, The Life and Work of Wayne Shorter*, New York, Jeremy P. Tarcher/Penguin Group (USA), 2004, p.94.

va jouer un rôle de « catalyseur musical », pour reprendre l'expression de Miles Davis¹⁵, au sein du groupe et dans son évolution jusqu'en 1968. En parallèle de cette collaboration, Shorter va enregistrer plusieurs albums en tant que leader, où il développe sa propre esthétique à travers une recherche de nouvelles couleurs au sein de ses compositions et dans ses improvisations.

Choix de la période étudiée

En écoutant et en comparant les enregistrements de Shorter dans le quintet de Miles, d'une part, et dans ses propres formations, d'autre part, j'ai pu constater que, de manière générale, sa musique était beaucoup plus mouvante et évolutive dans son travail avec le quintet, où il développe une démarche d'expérimentation dans ses compositions et dans le jeu collectif. Dans ses enregistrements en tant que leader, il adopte des modes de jeu plus proches des habitudes du jazz, dans la forme et le jeu d'ensemble et se concentre plus sur le développement de son propre style instrumental et compositionnel.

J'ai donc choisi d'axer une partie de ma recherche sur la musique créée dans le quintet de Miles, car c'est véritablement dans ce groupe, sorte de laboratoire musical, que Shorter a pu explorer sa créativité en profondeur et élaborer un travail collectif de recherche sur le matériau musical, en contournant les repères du jazz.

Cette idée de « contournement » me semble importante à souligner car elle englobe à la fois une partie de l'esthétique de Wayne Shorter et l'attitude adoptée dans le quintet de Miles.

La démarche musicale du second quintet de Miles Davis

La musique du quintet a cette particularité qu'elle s'inscrit dans une approche déconstructive de free jazz, tout en développant sa propre esthétique fondée sur l'exploitation de couleurs instrumentales et harmoniques, et sur l'élaboration de formes nées dans la spontanéité et l'interaction du jeu collectif. Ce rapport au free jazz est évoqué par Shorter dans un entretien avec Denis Constant¹⁶ : « 'free jazz' signifie faire tout ce qui n'évoque pas pour vous un fardeau de traditions...jouer *free* pour moi, c'est un acte...en public, nous jouions vraiment très *free* ». Néanmoins, la démarche du quintet ne se situe pas dans la rupture totale avec les conventions musicales mais plutôt dans le *réagencement* de celles-ci¹⁷.

Le rôle de Shorter dans cette démarche se révèle déterminant, comme l'évoque Miles : « Wayne avait toujours été du genre à faire des expériences *sur* la forme plutôt que

¹⁵ Idem p. 114.

¹⁶ Denis Constant, « Le temps de l'action », in *Jazz Magazine*, n°194, novembre 1971, p.31.

¹⁷ Stéphane Carini, *Les singularités flottantes de Wayne Shorter*, Pertuis, Rouge Profond, 2005, p. 33.

sans elle. C'est pourquoi je le pensais parfait pour l'orientation que je voulais donner à ma musique...En utilisant des règles musicales pour travailler, Wayne nous a aussi apporté une sorte de curiosité. Si elles ne fonctionnaient pas, il les enfrenait, mais musicalement¹⁸. »

Cette réflexion sur l'analyse du jazz et sur son rapport à la vie, qui s'est imposée à moi, me permet de mieux situer la démarche musicale de Wayne Shorter et du quintet dans un courant de remise en question d'une tradition établie, que ce soit en art ou, dans un contexte plus général, dans la société de l'époque. L'objectif de mon étude sera de montrer en quoi l'esthétique musicale de Wayne Shorter et du quintet de Miles Davis a constitué une approche inédite du jazz des années 1960, et comment cette esthétique se prolonge dans son travail actuel avec son propre quartet. Ma méthode d'analyse s'appuie sur une étude détaillée du matériau musical et sur les principes de la pensée musicale et philosophique développée par Shorter. Mon approche est également nourrie par mon expérience et ma sensibilité de musicienne, car il me semble important de conserver la dimension vivante et humaine du jazz, même dans une analyse théorique. Cela me permettra d'apporter mon propre éclairage de l'« ineffable shortérien¹⁹ ».

La première partie de mon étude portera sur l'analyse de la poétique musicale de Wayne Shorter, dans ses compositions et son travail d'improvisation, au sein du quintet de Miles Davis.

Dans une seconde partie, je mettrai en évidence la façon dont le quintet a exploré et développé cette poétique pour expérimenter de nouveaux modes de jeu collectif et mettre en place sa propre esthétique musicale. Ceci m'amènera à élaborer une réflexion plus poussée sur la notion d'ouverture développée dans ce groupe et à en proposer un éclairage particulier à travers le concept d'*œuvre ouverte*, tel que défini par Umberto Eco.

C'est en effet dans ce contexte de remise en question des formes traditionnelles de l'Art en Occident et d'apparition de nouvelles technologies comme l'enregistrement sonore et vidéo, que Umberto Eco se penche sur la notion d'*œuvre ouverte*. Il traite cette question d'abord au XII^e Congrès International de Philosophie en 1958, puis, de façon approfondie, dans son ouvrage *l'œuvre Ouverte*, en 1962.

Dans son essai, Eco part de l'observation d'œuvres contemporaines, en arts plastiques, en musique ou en architecture, et met en évidence les notions d'*ouverture*, d'*œuvre ouverte* et

¹⁸ Noël Balen, *L'Odyssée du Jazz*, Lonrai, Liana Levi, 1997.

¹⁹ Ludovic Florin, « Une Séance comme une autre » in *Les Cahiers du Jazz*, nouvelle série, n°2 (« dossier Wayne Shorter »), avril 2005, p. 39.

d'*œuvre ouverte en mouvement*. Ce dernier type d'œuvre se caractérise par une recherche d'indétermination et de mobilité au sein même de la forme de l'œuvre. Ceci engendre des œuvres sous forme de fragments mobiles (de partition, de texte ou de matière), qui peuvent prendre une infinité de formes possibles.

L'objet de ma réflexion est de déterminer en quoi les notions d'ouverture et d'œuvre ouverte en mouvement peuvent trouver un écho dans la démarche musicale développée par le « second quintet » de Miles Davis, et quel est l'aboutissement de ce type de démarche.

Cela m'amènera, dans une recherche à venir, à mettre en relation l'approche musicale du quintet et le travail de Shorter dans son quartet actuel, qu'il définit comme une démarche de « work in progress²⁰ ». Ce travail portera sur l'étude des types de jeu exploités dans le quartet, et en particulier de la notion de composition instantanée, que je développerai en profondeur.

²⁰ Alex Dutilh, « Wayne Shorter : l'éternelle genèse » in *Jazzman* (Paris), n°82, juillet-août 2002, p.14.

I- LA POÉTIQUE MUSICALE DE WAYNE SHORTER DANS LE QUINTET DE MILES DAVIS

1. Le contournement des repères habituels du jazz

Dans son travail de composition, Wayne Shorter contourne les éléments traditionnels du langage du jazz pour mettre en place un nouveau mode d'expression du récit musical. Cette recherche passe par un travail de détournement de la tonalité et des harmonies du jazz, un traitement particulier du rythme, et une utilisation différente des cadres et des formes préétablis. Elle s'applique autant dans ses albums en leader, à partir de « Juju », « Adam's Apple », que dans son travail avec le quintet de Miles, mais va prendre, comme je l'ai déjà évoqué, une forme plus ouverte et libre dans ce dernier, dans ses compositions comme dans ses improvisations.

On analysera ici aussi bien des éléments du style compositionnel de Shorter que des composantes de son travail d'improvisation. En effet, Shorter ne conçoit pas l'improvisation et la composition comme deux domaines distincts. Dans un entretien avec Alex Dutilh, il confie que « la composition, c'est de l'improvisation. En beaucoup plus lent²¹ ». Ce principe va lui permettre d'explorer avec le quintet de Miles une certaine forme de composition instantanée en développant de nouveaux modes de jeu collectif, dont on parlera dans la deuxième partie de ce mémoire.

1. a. La tonalité et l'harmonie chez Shorter

A propos de l'intérêt que Miles Davis manifeste pour les couleurs et les enchaînements harmoniques de Wayne Shorter, Freddie Hubbard raconte : « J'avais l'habitude d'aller voir Miles. Il avait une des compositions de Wayne et il me demandait : 'Freddie, c'est quoi ça ?' Wayne avait écrit quelques accords étranges. Miles aimait ces accords, de même qu'il aimait ceux de Bill Evans. Miles essayait de trouver le centre tonal de tous ces enchaînements²² ».

L'étrangeté et la finesse des couleurs harmoniques sont également à mon sens ce qui touche en premier lorsqu'on écoute des thèmes comme *Infant Eyes*²³, *Limbo*²⁴, *Nefertiti*²⁵,

²¹. Alex Dutilh, « Wayne Shorter, le lièvre et la tortue », op. cit. p. 13.

²² Cité dans Michelle Mercer, *Footprints, The Life and Work of Wayne Shorter*, op. cit. p. 94.

²³ In « Speak No Evil », 1964, Blue Note BLP 4 194.

²⁴ In « Sorcerer », 1967, Columbia CL 2732.

²⁵ In « Nefertiti », 1967, Columbia CL 2794.

*Vonetta*²⁶. Mais cela ne se réduit pas simplement à un flou évocateur et correspond chez Shorter à une véritable exploration de l'harmonie. Cette recherche de couleurs nouvelles est impulsée par l'étude de la musique des compositeurs « classiques », comme Stravinsky²⁷, au cours de ses études à l'Université de New York²⁸ entre 1952 et 1956. Shorter commence à composer des pièces inspirées de formes classiques, et entame même l'écriture d'un opéra, intitulé *La Leçon de Chant*²⁹. De cette période datent également ses compositions *Ping Pong*, *Sincerely Diana*, *Nellie Bly*.

A cette époque, Shorter participe à un enregistrement de jazz influencé par le *third stream*, avec le pianiste et compositeur Johnny Eaton³⁰. Il est également saxophoniste dans l'orchestre de swing local de Newark, dirigé par Nat Phipps. Au début de son apprentissage musical, Shorter se moquait d'ailleurs allègrement de cet orchestre de musique « légère », mais il accepte finalement d'y collaborer, notamment pour les avantages financiers que cela représente³¹. Nat Phipps, dont la direction musicale évolue progressivement vers le be bop, va lui confier le rôle de compositeur et d'arrangeur, et va être emballé par l'originalité apportée par Shorter : « Comme compositeur, Wayne était plutôt à l'aise avec les compositions classiques. Il commençait à écrire des morceaux influencés par le classique. Et ses arrangements des tubes de l'époque étaient finement ciselés, différents de ce que les groupes locaux de Newark avaient l'habitude de jouer³². »

Ce traitement de l'harmonie propre à Shorter se manifeste dans ses compositions pour le quintet sous plusieurs aspects. Il résulte de la combinaison de plusieurs procédés, que l'on détaillera dans cette étude, tels que la substitution d'accords, les approches chromatiques, l'utilisation des modes. Cette approche particulière de l'harmonie va permettre au quintet d'explorer les couleurs d'accords et de se libérer des grilles pour expérimenter une improvisation fondée sur le développement de matériaux mélodiques.

Bien qu'il exploite des harmonies et des enchaînements complexes, Shorter fait souvent référence au blues dans le matériau mélodique de ses compositions, ce qui reflète son attachement à l'esprit du jazz, sa recherche d'expressivité et de la « ligne juste³³ ».

²⁶ In « Sorcerer », op. cit.

²⁷ Michelle Mercer, *Footprints, The Life and Work of Wayne Shorter*, op. cit. p. 43.

²⁸ Idem p.40-55.

²⁹ Idem p. 42.

³⁰ Idem p.51.

³¹ Idem p. 43.

³² Idem p.44.

³³ Joël Pailhé, « composition et création en jazz, 2 : un répertoire en friche », *Jazz-Hot*, n°393, mars 1982, p. 26.

L'ambiguïté modale

Les mélodies composées par Shorter se caractérisent par une « fausse » simplicité du matériau, marqué par l'utilisation de la gamme pentatonique (*Pinocchio*³⁴, *Masqualero*³⁵), de couleurs modales (*Prince of Darkness*³⁶, *Fall*³⁷) et l'exploitation mélodique des intervalles, notamment la quarte (*Orbits*³⁸, *ESP*³⁹, *Nefertiti*), dans un travail très poussé du motif, sur lequel on reviendra plus tard.

Cette relative simplicité de la mélodie est détournée par les couleurs harmoniques qui vont la faire « sonner » d'une façon tout à fait inattendue ; ce qui provoque ce sentiment d'étrangeté voire d'égarement : on croit reconnaître une couleur prédominante dans la mélodie, mais elle nous échappe.

D'un point de vue analytique, on ne peut pas situer la démarche mélodique et harmonique des thèmes de Shorter dans une approche tonale. Les repères que sont les enchaînements fonctionnels, les modulations, la prédominance d'un centre tonal, sont abandonnés, ou passent au second plan. La mélodie reste néanmoins « chantable » et fait référence, non plus à un centre tonal, mais à un mode, ou à une couleur principale, qui est elle-même constamment changeante. On ne peut pas non plus placer la démarche compositionnelle de Shorter dans une esthétique de musique modale, qui implique une certaine durée dans les plages d'accords qui défilent (comme dans les albums de Miles : *Milestones*, ou *Flamenko sketches*). Cependant, il est possible de définir cette démarche comme une certaine utilisation de la modalité, qui joue sur de fines variations de couleurs, à travers l'altération des modes et leur mobilité au sein du morceau, comme dans *Iris*⁴⁰, dont je propose une analyse ci-dessous.

Analyse du thème *Iris*

Analyse mélodique

Tout au long de cette mélodie, Shorter joue à cache-cache avec l'auditeur. Il suggère une couleur modale tout en évitant de citer des pôles modaux et en altérant la mélodie. Il estompe ainsi les repères habituels sans les abandonner complètement.

³⁴ In « Nefertiti », op. cit.

³⁵ In « Sorcerer », op. cit.

³⁶ Idem.

³⁷ In « Nefertiti », op. cit.

³⁸ In « Miles Smiles », 1966, Columbia CL 2601.

³⁹ In « E.S.P. » (1965), Columbia CL 2350.

⁴⁰ Idem.

La mélodie de ce thème se caractérise par une grande expressivité, une atmosphère tendue et fragile, due notamment à l'utilisation de grands intervalles, comme la sixte aux mesures 2 ; 5 ; 8 ; 11-12 et l'octave à la mesure 2 (cf. partition du thème, en annexe n°1).

Dans les quatre premières mesures, la mélodie suggère une couleur issue de mi bémol majeur/mineur : le sol bécarre du début est remplacé par un sol bémol, fa dièse par enharmonie, dans la ligne mélodique descendante si b, sol #, fa #, fa. Ce point d'arrêt sur le fa bécarre fait d'ailleurs sonner cette descente comme un mode de fa phrygien (exemple ci-dessous).

Dans la suite du thème, mesure 6, la mélodie se développe sur les notes de la gamme diminuée, demi-ton/ ton, de Bb7(b9) jusqu'à la mesure 8. Le Cb de la mesure 6, note très expressive et douloureuse, pourrait « sonner » comme une neuvième bémol de Bb7, mais ça n'est pas le cas, comme on va le montrer un peu plus loin.

La tension créée par l'introduction du mode demi ton/ ton et par le côté discontinu de la mélodie va se résoudre sur la mesure 9 : la mélodie fait entendre une couleur issue de mi bémol majeur ou do mineur, et le dessin mélodique est plus simple aux mesures 9 à 12

Les mesures 13 et 14 sont construites sur le même modèle intervallique que les mesures 5 et 6, sans en être la reproduction exacte rythmiquement et harmoniquement. Le motif de la

mesure 13 fait entendre une couleur de do mineur/ mi bémol majeur, puis la mélodie s'achève sur une ligne descendante construite sur la gamme pentatonique mineure de mi bémol.

A aucun endroit de la mélodie Shorter n'affirme une couleur modale de façon tranchée. Il évite de privilégier un mode sur un autre et ouvre ainsi plusieurs possibilités d'harmonisation de la mélodie. De même, il n'utilise pas de formule conclusive, ce qui rend le discours flottant et interrogatif, jusqu'à la fin du thème.

L'impression d'ambiguïté et de flou va être accentuée par l'harmonie, qui colore la mélodie et l'enrichit de nouvelles couleurs modales.

Relation entre la mélodie et la grille harmonique⁴¹

En effet, si l'on observe le rapport entre la mélodie et l'harmonie, on peut remarquer que quasiment toutes les notes du thème sont des extensions ou des altérations des accords utilisés, mis à part le « repos » sur C mineur⁷ mesure 9.

Par exemple, dès le début, la mélodie fait entendre un sol, qui est la neuvième de l'accord de F mineur ; elle reste suspendue sur un fa, la septième majeure de sol bémol, à la mesure 4. Plus loin, mesure 7, la mélodie fait entendre un ré, un sol et un mi, qui sont respectivement la onzième dièse, la septième, et la quinte augmentée de Ab majeur.

Enfin, la pédale de ré bémol qui clôt ce thème achève de donner une impression de flottement de la mélodie au-dessus des accords. La basse s'immobilise sur le ré bémol et évite de ce fait tout effet de cadence ou de fin. Le discours reste tendu et ouvert jusqu'à la fin.

La mélodie semble donc étrangère aux accords, qui l'enrichissent d'une subtile palette de couleurs harmoniques et modales.

Analyse des accords

Dans la grille harmonique de *Iris*, Shorter utilise une grande variété de couleurs d'accords. Ceux-ci sont très souvent enrichis d'extensions simples, comme le F mineur 11 du début ou le C mineur 9 mesure 12, et d'extensions altérées, qui vont générer des modes spécifiques, et sur lesquelles on va s'attarder ici.

⁴¹ cf. partition annexe n°1, analyse fonctionnelle du thème.

Shorter utilise à deux reprises l'accord majeur 7 enrichi d'une onzième dièse aux mesures 3 et 4 : il s'agit d'une couleur modale lydienne.

Il va également ajouter la onzième dièse à l'accord de Db7, qui apparaît plusieurs fois dans la grille (mes. 6 ;11 ;13 ;15). Ce qui génère un mode lydien b7 utilisé dans la mélodie mesure 6.

Enfin, on note l'utilisation de la quinte augmentée (ou treizième bémol) sur les accords de Bb7 mesure 5, et Ab majeur7, conjointement à la onzième dièse, mesures 7 et 8. Ceci rend l'harmonie plus tendue et engendre des couleurs d'accord altéré à la mesure 5 (le Gb de la mélodie est la treizième bémol), ou de mode lydien augmenté, voire de gamme par ton mesures 7 et 8.

Comme on peut le constater, Shorter utilise l'harmonie non pas de façon verticale et fonctionnelle mais plutôt de façon horizontale, en créant des conduites de voix dans la succession des accords.

Si l'on observe les enchaînements harmoniques de la grille, on peut remarquer que les mouvements entre les accords se font souvent par glissement chromatique ou diatonique et en exploitant les notes communes. Par exemple entre les mesures 2 et 3 (exemple 1 ci-dessous), le changement d'accord se fait de façon très conjointe, de même qu'entre les mesures 3 et 4 (exemple 2), où l'accord lydien est transposé un ton plus haut.

Dans la suite de la grille (exemple 3), on note également le mouvement de progression très conjoint dans les voicings des accords.

Shorter utilise également des mouvements de broderie entre deux accords, comme à la mesure 11, et sur la pédale de ré bémol des quatre dernières mesures (exemple 4).

Les accords de cette grille semblent donc évoluer par variations de couleurs. Ils ne sont pas subordonnés à la mélodie et ne fonctionnent pas autour d'une couleur modale prédominante.

Cette analyse nous permet de mettre en évidence un aspect du travail de composition de Wayne Shorter. On peut dire qu'il ne se sert pas des accords comme de repères qui tracent le déroulement du discours mais plutôt comme une palette de couleurs et de nuances qui apportent un éclairage particulier à la mélodie. Il redéfinit également la notion de mélodie comme objet fini et en fait une construction aux contours (harmoniques, rythmiques) plus souples, ce qui ouvre le champ à de nombreuses interprétations différentes.

Cette approche compositionnelle se retrouve dans de nombreux thèmes de Shorter au sein des albums du quintet de Miles Davis, autant dans les ballades que dans les tempos plus rapides. Il va également développer cette approche de façon plus ouverte dans des pièces fondées sur des plages modales comme *Masqualero*, *Paraphernalia*⁴², et exploiter le chromatisme et la recherche motivique dans des thèmes comme *E.S.P.*, *Prince of Darkness*, *Orbits*, *Limbo*.

La démarche de détournement de Shorter s'applique également sur une composante essentielle du jazz : l'omniprésence du rythme et de la pulsation.

⁴² In « Miles In The Sky », 1968, Columbia CS 9628.

1. b. Redéfinition de la notion de rythme dans les compositions et improvisations de Shorter

Dans son approche de la composition et de l'improvisation, Wayne Shorter cultive la notion d'indétermination rythmique tout en conservant la régularité de la pulsation qui est appréhendée de façon plus souple. Il se détache ainsi des notions de *swing* et de précision rythmique omniprésentes dans le jazz.

A travers ses compositions, Shorter exploite les décalages rythmiques, syncopes, contretemps, il « explose » les barres de mesure et brouille les repères des temps forts.

Sur un thème comme *E.S.P.*⁴³, le placement rythmique de la mélodie est quasiment toujours en syncope. La mélodie ne s'appuie pas sur les temps et semble donc en dehors de la pulsation. La succession de croches pointées ou de blanches « en l'air », à cheval sur deux mesures, efface la pulsation à 4 temps et crée une impression de liberté du rythme. La suite du thème, mesures 9 à 16, est un peu plus stable et montre la volonté de Shorter de ne pas perdre complètement les repères rythmiques.

On retrouve l'utilisation des syncopes, le placement des notes « en l'air », dans plusieurs thèmes de Shorter, comme *Pinocchio*, *Orbits*, *Limbo*.

Cette indétermination rythmique est présente aussi bien dans les ballades que dans les *up tempos*.

Si l'on réécoute la ballade *Iris*⁴⁴, analysée plus haut, on peut souligner l'entrée du thème sur le troisième temps par une note tenue, qui flotte entre les deux premières mesures et qui permet à la mélodie de se fondre dans le son de la rythmique à 0'09''. On peut aussi remarquer le côté rubato du motif rythmique des mesures 5-6 et 13-14, sorte de triolet étiré impossible à retranscrire précisément, que l'on entend à 0'15'' et à 0'32'' de l'enregistrement.

La notion de flottement rythmique sur une pulsation stable me semble importante à souligner car elle transparaît dans de nombreux thèmes, comme *Nefertiti*, *Sanctuary*⁴⁵, *Masqualero*, *Vonetta*. Cette conception du rythme se prolonge dans le domaine de l'improvisation, où Shorter développe un placement rythmique plus souple et libre.

⁴³ In « E.S.P. », op. cit.

⁴⁴ Idem, cf. CD #1 ci-joint, page n°1.

⁴⁵ In « Circle In The Round », 1979 (enregistré en 1968), Columbia KC2 36278.

Dans son improvisation sur *Masqualero*⁴⁶, Shorter déploie une riche palette de modes de jeu rythmiques.

Dès le début de son chorus, il suspend la régularité de la pulsation en reprenant un motif du thème de façon très étirée et *rubato* (exemple 1).

Par la suite, de 3'32'' à 3'44'' il développe cette idée d'étirement et de liberté rythmique en jouant sur des notes tenues qu'il place de façon décalée par rapport aux points d'appui de la section rythmique.

Shorter exploite le jeu en décalage rythmique à plusieurs reprises dans son chorus : même lorsqu'il joue dans le cadre de la pulsation, il développe des motifs syncopés, à 4'03 (exemple 2) ou à 5'04''.

On remarque que dans sa façon de construire ses motifs rythmiques, Shorter évite les appuis des temps et des mesures : il joue sur la partie faible du temps (croche « en l'air »), et en dehors de la carrure de la mesure à 4/4, en développant des polyrythmies (par exemple en 3/4 à 5'04'' : exemple 3).

Il est intéressant de souligner la façon particulière dont Shorter développe un motif rythmique : il ne le répète jamais à l'identique, mais en décale les appuis et en modifie les valeurs rythmiques, par exemple à 3'46'', où il étire un motif rythmique (exemple 4), ou à 5'02'', où il joue trois versions rythmiques de la même idée mélodique et finit par dissoudre le rythme dans un mouvement plus libre à 5'08''.

⁴⁶ In « Sorcerer », séances du quintet de Miles Davis enregistrées à New York les 16, 17 et 24 mai 1967 (Columbia CL 2732), *master take*. Cf. CD #1, page 2.

Shorter développe également un jeu totalement rubato à d'autres moments de son chorus. Par exemple, de 4'36'' à 4'48'', il développe une longue phrase en volutes, qui a sa propre pulsation mouvante. De 5'15'' à 5'56'', il joue de façon encore plus libre, hors du tempo, dans un phrasé qui se rapproche du rythme du langage parlé.

A partir de l'observation du chorus de Shorter sur *Masqualero*, on peut mettre en évidence une caractéristique essentielle dans son jeu et sa conception du rythme : la notion de mouvement. En effet, même lorsqu'il joue en dehors du tempo, Shorter garde toujours une pulsation interne, une respiration, qui n'est pas fixe mais qui se tend ou se distend selon le mouvement impulsé. De même, dans un jeu plus rythmique et régulier (par exemple sur *Orbits*), Shorter efface les repères habituels que sont les temps forts, la mesure, les carrures, et privilégie le mouvement et la direction des phrases. La pulsation n'est pas abandonnée, mais elle passe au second plan au profit du développement de la ligne mélodique et de ses mouvements internes.

La redéfinition des notions de mélodie, tonalité et rythme implique également une remise en question de la forme. Celle-ci n'est plus un cadre cloisonné et rigide, mais une construction mouvante et évolutive engendrée par le développement et le réseau de relations créés entre les différents matériaux musicaux.

1. c. L'approche shortérienne de la forme⁴⁷

La forme comme résultat d'une construction mélodique⁴⁸

L'approche particulière qu'a Shorter de la forme transparaît dans ses compositions. Celles-ci ne suivent pas un schéma courant, comme AABA ou ABA et sont souvent construites à partir d'un ou deux motifs au maximum. Par exemple, dans des compositions comme *Prince of Darkness*, *Pinocchio*, ou *Orbits*, il n'y a pas de pont modulant ni de retour à un thème initial à la fin de la mélodie, comme c'est le cas dans de nombreux thèmes de jazz.

⁴⁷ Mon analyse de la démarche musicale de Wayne Shorter est ici nourrie par le travail de Stéphane Carini sur *La double révolution shortérienne*, dans son ouvrage *Les singularités flottantes de Wayne Shorter*, op. cit. pp. 35-82.

⁴⁸ Idem pp. 46 à 50.

Une première observation de la structure extérieure des compositions de Shorter peut nous amener à penser qu'il adopte, dans de nombreux thèmes, une forme à deux sections qui se répondent et sont complémentaires. Cependant, Shorter va plus loin que cette approche binaire et construit son discours, non pas sur un schéma prédéfini, mais sur le développement d'un ou plusieurs matériaux mélodiques.

Dans *Prince of Darkness*, par exemple, la mélodie de 16 mesures se divise en deux parties. Les huit premières mesures sont fondées sur le motif de quatre croches, noté « a », liées à un rythme blanche-noire, ou noire pointée-blanche, qui découle de « a » et que l'on note donc « a' » (exemple ci-dessous).

La deuxième section est comme une réponse à la première : elle reprend la même phrase du début à la quarte supérieure, et va faire disparaître le motif « a » pour n'exploiter que le motif « a' » sur les quatre dernières mesures (exemple ci-dessous).

Cette construction du discours en deux sections fondées sur le développement d'un motif, se retrouve dans de nombreuses compositions de Wayne Shorter comme *Nefertiti*, *Iris*, *Limbo*, *E.S.P.*

A partir de l'observation de plusieurs thèmes de Shorter, on peut constater que c'est le développement du motif et de la mélodie et leur organisation dans l'espace sonore qui vont engendrer la forme.

***Un espace aux contours estompés : ambiguïté des notions de début et de fin*⁴⁹**

Shorter fait souvent précéder ses thèmes d'introductions, improvisées pour la plupart, qui installent une atmosphère sur laquelle la mélodie va se poser. Dans *Masqualero*, par exemple, l'introduction confiée à la section rythmique installe un climat de tension croissante, engendrée par la superposition de trois plans différents, à la batterie, à la contrebasse et au piano. Le thème rentre en demi-teinte, comme en prolongement de l'introduction, ce qui estompe la notion de début de la mélodie.

Les notions de début et de fin sont en effet redéfinies dans les compositions de Shorter, ce qui va donner à la forme une plus grande souplesse et en délimiter des contours plus mobiles.

Comme on vient de le voir, les introductions qui précèdent l'exposé du thème contribuent à brouiller la notion de début : souvent très instables, comme dans *Orbits*, elles n'annoncent pas l'entrée du thème mais développent plutôt un discours en parallèle avec la mélodie. L'entrée du thème ne se fait pas de façon nette mais comme quelque chose qui sort du son de l'introduction.

⁴⁹ Sur les notions de circularité et d'unité des compositions de Shorter, cf. Stéphane Carini, *Les singularités flottantes de Wayne Shorter*, op. cit. pp. 39 à 45.

La notion de fin du thème va également être ambiguë, du fait du côté cyclique et répétitif des compositions de Shorter, comme *Nefertiti*, *Sanctuary*, *Limbo*, *Masqualero*, où la fin se confond avec le début.

La circularité des thèmes de Shorter : exemple de Nefertiti

Dans *Nefertiti* (cf. partition du thème, annexe n° 2), Shorter développe tout au long du thème les deux mêmes motifs : un motif descendant de chromatisme-quartes, noté « a », et un motif de deux croches liées à une valeur longue, qui est, à l'origine du thème, un prolongement de « a », et que l'on note donc « a' » dans sa version descendante, et « a'' » dans sa version ascendante. Shorter va utiliser ces motifs de façon répétitive, en les transposant et les décalant rythmiquement, ce qui efface toute perception de déroulement linéaire et chronologique dans le temps.

Shorter crée une confusion entre le début et la fin du thème en reprenant à la mesure 11 la même ligne mélodique qu'au début, mais transposée. La note tenue de la mesure 14, ne conclut pas le morceau car elle est confondue par l'auditeur avec la note tenue de la mesure 7.

Il en résulte un caractère circulaire où la forme n'est plus le cadre du déroulement d'un récit musical mais le résultat d'une architecture sonore en trois dimensions.

L'exploitation de l'espace musical

L'expression « espace musical » est une image qui désigne un intervalle de temps, d'une durée finie, au sein d'un déroulement chronologique. Cet intervalle de temps prend une dimension spatiale, en relief, à travers l'organisation du discours par les musiciens, compositeur et improvisateurs. En effet, cette construction superpose plusieurs plans et plusieurs lignes de discours parallèles, qui donnent un aspect tridimensionnel au déroulement du temps. Le terme « espace », utilisé dans le cadre de ce travail, définit donc à la fois l'aire d'expression façonnée par les musiciens, et les intervalles de « silence » ou de repos qui ponctuent le discours musical, et qui jouent un rôle important dans la musique de Shorter.

La notion d'espace est en effet essentielle dans la musique de Wayne Shorter et dans sa conception de la forme : « Dans la musique, l'espace fait partie de l'histoire, de la narration ; il est dans la dynamique d'un discours explicite comme d'une émotion implicite⁵⁰. » Dans sa démarche de composition et d'improvisation, Shorter utilise la forme comme un espace à trois

⁵⁰Alex Dutilh, « Wayne Shorter, le lièvre et la tortue » (entretien avec Wayne Shorter), *Jazzman* (Paris), n°29, octobre 1997, p. 13.

dimensions, où les moments de « silence » entre les phrases structurent le discours et lui donnent du relief.

Certaines compositions de Shorter, comme *Fall*, *Sanctuary*, *Paraphernalia*, *Masqualero*, sont construites sur cette notion d'espace laissé au sein de la mélodie, et qui ménage ainsi une place à l'improvisation et aux interventions de la section rythmique, en interaction avec la mélodie.

Dans *Fall*⁵¹, le thème de 16 mesures est construit sur l'alternance de deux mesures improvisées et de deux mesures écrites, et il est joué en boucle pendant toute la durée du morceau. Ceci permet à chaque musicien d'improviser en intégrant la partie écrite du thème, et crée donc un nouveau rapport entre improvisation et composition.

La forme du morceau n'est plus fondée sur la succession d'un thème écrit et d'improvisations, mais sur la complémentarité des deux, dans une construction collective qui se rapproche d'un travail de musique de chambre, comme dans *Sanctuary*. Le caractère éphémère et spontané de l'improvisation rentre en jeu dans l'écriture du morceau.

Cette idée, qui semble contradictoire, illustre bien la pensée de Shorter, fondée sur la continuité et l'absence de cloisonnement entre des notions comme improvisation/composition, acoustique/électrique, thème/solo, début/fin.

La forme chez Shorter n'est donc pas un espace fermé et préétabli. Elle se caractérise par des contours mobiles et une construction aérée, qui permettent à la musique d'évoluer et d'engendrer ses propres formes.

Cette redéfinition des paramètres du discours musical dans la musique de Wayne Shorter, au sein du quintet de Miles Davis, va amener le groupe à expérimenter des formes différentes, en reconsidérant les notions traditionnelles de composition et d'improvisation, comme l'explique d'ailleurs Shorter : « J'arrivais au studio avec mes partitions et nous les jouions de différentes manières, les arrangements étaient suffisamment ouverts pour cela...C'est un peu comme si je n'utilisais pas de ponctuation, de virgules, de points d'interrogation...C'est une formule tout à fait différente de la *song form* traditionnelle, une formule qui doit permettre en son sein les plus grands mouvements⁵². »

Le remaniement de la forme et du jeu collectif n'a été possible que grâce à un travail très poussé sur le matériau musical, et en particulier sur le motif, qui occupe une place essentielle

⁵¹ Cf. partition du thème en annexe n°3.

⁵² Denis Constant, « Wayne Shorter : le temps de l'action », in *Jazz Magazine*, n°194, novembre 1971, p 30.

dans la musique de Shorter, et qui va être à l'origine d'une conception particulière de la construction musicale, terme que l'on définira dans le chapitre ci-dessous.

2. La conception du récit musical chez Shorter

2. a. L'exploitation du motif

Lorsque l'on écoute les morceaux de Wayne Shorter dans le quintet de Miles Davis, on ne peut que constater l'omniprésence de motifs, initialement exposés dans le thème, et qui réapparaissent dans les improvisations sous forme identique, ou transformés.

Le motif est en effet l'élément central des compositions de Shorter dans le quintet, et va permettre au groupe de construire son propre langage musical.

Il convient d'abord de définir ce que l'on entend par « motif » dans ce cas précis, à partir d'exemples concrets.

Exemple de composition motivique : Pinocchio⁵³

Dans une composition comme *Pinocchio*, le thème est construit sur un motif, noté « a », et son prolongement, la cellule « α » (exemple 1 ci-dessous), qui sont énoncés ensemble ou séparément.

Tout au long des douze premières mesures du thème, le motif « a » est altéré, transposé ou inversé ; il sonne comme un leitmotiv qui évoluerait au fil du discours (exemple 2).

⁵³ Analyse motivique du thème en annexe n°4.

La cellule « α », qui est rythmique, est exploitée de la mesure 13 à la fin du thème, où se développe une ligne mélodique qui apporte une sonorité différente de la couleur blues du motif « a » (mesure 2 par exemple, où le si bécarré sonne comme une blue note).

Les deux éléments « a » et « α » peuvent se définir comme deux entités qui génèrent le thème dans son ensemble. Cette démarche compositionnelle est adoptée par Shorter dans la totalité de ses thèmes, comme *Prince of Darkness*, *Limbo*, *Nefertiti*, *Capricorn*⁵⁴, *Orbits*.

Les motifs utilisés par Shorter sont souvent de courtes cellules mélodiques fondées sur un ou plusieurs intervalles, comme dans *Nefertiti* (qui se caractérise par la superposition d'un chromatisme et de deux quarts descendantes), *E.S.P.* (qui exploite aussi la quarte), *Orbits*. Ces motifs peuvent également être des fragments de gamme diatonique ou pentatonique, comme dans *Prince of Darkness*, *Pinocchio*, *Capricorn*.

Wayne Shorter utilise ces motifs de façon très souple, sans chercher à établir de règle ou de constante dans le traitement de ce matériau. Dans sa démarche compositionnelle, on peut définir une cellule de départ qui est l'élément caractéristique du morceau (une sorte de carte d'identité). A travers son évolution, ce motif va structurer le déroulement du thème et en définir les contours.

Le traitement du motif et son évolution dans le thème de *Pinocchio*⁵⁵

Si l'on se penche de plus près sur l'exemple de *Pinocchio*, cité plus haut, on peut définir la démarche de développement du motif a et de son prolongement α .

La première mesure du thème fait entendre le motif a dans sa version initiale. Celui-ci peut être défini comme un fragment de la gamme pentatonique de fa mineur. Dans les huit premières mesures, ce motif va s'altérer et s'allonger progressivement.

La deuxième mesure reprend le motif « a » dans sa version « blue note », en lui adjoignant un si bécarré, et le prolonge d'une mesure par la cellule rythmique « α ». La ligne mélodique des mesures 2 et 3 (notée « a' » sur le thème) est reprise à l'identique aux mesures 4 et 5 ; elle évolue vers un développement rythmique de la cellule « α ». Celle-ci se développe sur un schéma en croches puis s'allonge aux mesures 6 et 7 (noté « α' » sur le thème). Cette première partie du thème, dans son évolution, semble complètement engendrée par le motif d'origine (« a »), qui se ramifie et se prolonge au fil des mesures. On pourrait presque imaginer le nez de Pinocchio s'allongeant petit à petit !!

⁵⁴ In « Water Babies », 1976 (enregistré en 1967), Columbia C 34396.

⁵⁵ Pour les exemples musicaux, se référer à la partition jointe en annexe n° 4.

La seconde partie du thème introduit deux variantes du motif « a » : une version ascendante, fondée sur un arpège de l'accord de septième mineure⁵⁶ mesure 9, et une transposition du motif a' à la seconde supérieure.

Les mesures 13 à 18 développent le rythme de la cellule « a » en le prolongeant et résolvent la tension et le côté interrogatif du motif « a ». Elles introduisent un nouvel élément mélodique fondé sur les triades majeures de si et sol, qui concluent le thème.

Tout au long du thème, les deux éléments motiviques évoluent et créent un mouvement et une vie au sein du morceau. C'est ce qui différencie cette composition d'un thème comme *Autumn leaves*, qui est également construit sur un motif, mais où celui-ci se présente toujours sous la même forme et ne se développe pas au cours du morceau (cf. partition du thème en annexe n° 5).

Mobilité du motif dans la composition

Le motif, chez Shorter, se caractérise par sa mobilité et sa malléabilité. Il trouve son sens non plus dans sa nature (mélodique, rythmique...), mais dans la façon dont il évolue et se transforme dans la composition et l'improvisation. Il appelle ainsi à la créativité des musiciens, au sein même de l'énoncé du thème : les musiciens peuvent improviser des arrangements, des variations dans l'exposition du thème, comme dans *Vonetta*, *Masqualero*, ou *Prince of Darkness*. Cette souplesse génère ainsi des possibilités infinies d'interprétation et de réécriture de la phrase musicale par la mutation du motif. C'est d'ailleurs ce qui fait que les œuvres de Shorter ne sont jamais achevées et qu'elles peuvent être complètement recrées selon la direction adoptée par les musiciens, comme on peut le constater dans la musique de son quartet actuel.

Shorter dépasse ainsi le cloisonnement entre le caractère définitif du thème comme partie écrite et le caractère aléatoire de l'improvisation. Ses compositions vont permettre aux musiciens d'agir sur « l'ADN du thème », comme il l'explique à Michelle Mercer dans sa biographie⁵⁷. Chaque interprétation constitue pour lui la représentation d'une partie de cet ADN (le visage, l'oreille..) à laquelle s'ajoute une composante aléatoire propre à l'invention de l'instant. Les ajouts improvisés au thème participent donc à sa substance mélodique et font partie de son identité.

⁵⁶ Précisons que cet arpège de Amin 7 n'est joué que par Shorter sur la prise *master* de *Pinocchio*, tandis que Miles joue systématiquement un ré dièse à la place du do de l'arpège. Dans la première prise, deux fois plus lente, on entend par contre clairement l'arpège de Amin7 joué par les deux soufflants, ce qui laisse à penser que Shorter a bien écrit cet arpège.

⁵⁷ Michelle Mercer, *Footprints, The Life and Work of Wayne Shorter*, op cit p 119.

Ce principe est à l'origine d'un certain type de compositions de Shorter, qui mettent de côté toute narrativité linéaire et exploitent le motif comme un fragment autonome.

Dans des compositions comme *Masqualero*, *Sanctuary*, *Paraphernalia*, le thème prend la forme de plusieurs fragments mélodiques disséminés dans l'espace sonore et qui définissent les contours d'une forme. Dans *Sanctuary* par exemple, on ne peut pas parler de phrase mélodique dans l'écriture fragmentée du thème. C'est le jeu très complémentaire des musiciens qui va créer la phrase. Elle devient un discours en trois dimensions.

Redéfinition de la notion de mélodie

En travaillant ainsi sur des motifs, Shorter aborde différemment la notion de mélodie. Celle-ci n'est plus caractérisée par un déroulement narratif linéaire dans le temps, avec un début et une fin bien définis. Elle prend la forme d'un espace où sont organisés les différents motifs mélodiques ou rythmiques, qui sont liés entre eux par des rapports de duplication, de mutation, de ramification du matériau musical. Toute idée de succession chronologique du discours disparaît : on peut comprendre le sens d'un thème de Shorter même s'il n'est pas joué dans l'ordre, du début à la fin, et ces notions de début et de fin sont beaucoup moins identifiables et ne cloisonnent pas le discours.

Plus que l'harmonie, le rythme ou la forme, c'est le motif qui structure le discours musical et sert de point de repère aux musiciens dans l'improvisation.

Traitement du motif dans l'improvisation

Dans l'improvisation de Shorter sur *Pinocchio*⁵⁸, on retrouve plusieurs variantes rythmiques et mélodiques du motif « a ».

Au début de son solo, à 2'36'', Shorter cite le rythme et le dessin mélodique du motif a dans un mouvement ascendant puis descendant (exemple 3 ci-après). A 3'08'' le motif a réapparaît dans sa version initiale sous une forme très resserrée rythmiquement (exemple 4).

Puis, à 3'10'', Shorter joue une sorte de variation sur le dessin mélodique du motif « a », dont il a rallongé le rythme en croches (exemple 5). Ceci lui permet d'amener une montée en

⁵⁸ Cf. CD # 1, page n° 3.

tension dans un dialogue avec le batteur et de finir son chorus en citant à nouveau le motif « a », qui sert de lien avec la reprise du thème par les soufflants à 3'26''.

Le solo de Shorter est donc plus un prolongement du thème qu'une partie indépendante, contrairement à la forme que l'on rencontre le plus souvent en jazz (thème-solo(s)-thème), où le thème n'est souvent qu'un prétexte au discours improvisé. Grâce à l'exploitation du motif, il aborde l'improvisation dans la continuité de la composition.

Au cours de son chorus sur *Pinocchio*, Shorter développe également un phrasé extérieur au thème, dans lequel il intègre des formules motiviques qui sonnent comme des appels, un peu en dehors du contexte, comme s'il citait des fragments d'un autre thème. Par exemple, à 2'50'', il joue par deux fois un motif « blues » dans l'aigu, qui génère une tension dans son discours (exemple 6). A 2'59'', Shorter joue un motif ludique, qui semble extrait d'une chanson enfantine (exemple 7), et auquel il donne une couleur plus blues à 3'06''.

Shorter construit donc son discours en citant ou en créant des motifs, qui façonnent l'architecture de son solo. Cette démarche ne s'inscrit par pour autant dans le cadre strict d'une improvisation motivique.

En effet, le motif cadre le discours de Shorter sans être l'objet d'une construction raisonnée ou d'une logique fixe, comme peut l'être par exemple le travail de Coltrane sur *Giant Steps*.

Chez Shorter, le motif sert à tracer des formes, des couleurs, sans être assujéti à des codes de fonctionnement et de construction. La souplesse et l'ouverture de ce matériau lui permettent d'être au plus près des émotions et de leur fluctuation au sein de l'improvisation.

La musique de Shorter renonce donc à l'utilisation de procédés et cadres théoriques. Elle fait sauter les clivages et la segmentation de l'espace sonore (barres de mesures, pulsation, enchaînements tonaux) pour s'inscrire dans la logique de l'expression et dans le flux vivant de la création dans l'instant. Elle ouvre ainsi l'espace sonore à la respiration mouvante de la musique et à l'organisation plus spontanée du discours à travers l'improvisation.

2. b. Eléments de la pensée musicale de Wayne Shorter

Travail sur le flux musical

Dans sa démarche, Shorter va mettre en avant un travail sur les intensités, les mouvements, les couleurs au sein du discours musical. Comme il l'exprime lors d'une interview avec Laurent de Wilde, il « essaie toujours de penser en même temps le rythmique, l'harmonique et le mélodique⁵⁹ ». Il dépasse ainsi la composante technique du langage au profit d'une recherche d'expressivité, comme il le confie dans un entretien avec Alex Dutilh : « le domaine émotionnel est... celui qui me passionne le plus dans la musique⁶⁰. »

Shorter ouvre donc son travail musical sur autre chose qu'un ensemble de sons organisés : des images, des mouvements, des sensations..., afin de créer une musique « qui ne sonne pas comme de la musique », pour reprendre l'expression de Miles que Shorter cite dans un autre entretien avec Alex Dutilh⁶¹.

Le solo de Shorter sur *Masqualero*, considéré cette fois sous un angle plus général, représente une belle illustration de son travail sur le flux musical.

Durant son improvisation, qui s'étend sur environ quatre grilles et demi (une grille étant de forme ABA, cf. partition du thème de *Masqualero*, jointe en annexe n° 6), Shorter utilise une riche palette de couleurs, d'intensités, de modes de jeu, qui peuvent parfois faire penser au Sound Painting créé par Walter Thompson. Ce procédé d'improvisation dirigée, autant que de direction improvisée, est fondé notamment sur la création et l'évolution de textures sonores,

⁵⁹ Laurent de Wilde, « Wayne Shorter : après sept ans de réflexion », in *Jazz Magazine*, n° 454, décembre 1995.

⁶⁰ Alex Dutilh, « Wayne Shorter, le lièvre et la tortue », op. cit.

⁶¹ Alex Dutilh, « Wayne Shorter : l'éternelle genèse » in *Jazzman* (Paris), n°82, juillet-août 2002, p.14.

de mouvements et d'atmosphères, à partir d'un ensemble de signes qui orientent un jeu collectif en orchestre ou en formation réduite.

Dès le début de son chorus, à 3'22''⁶², Shorter crée une atmosphère flottante et indécise en étirant le rythme initial du thème, comme on l'a noté précédemment, et en faisant sonner son saxophone de façon très retenue, jusqu'à 3'45''. Le caractère brumeux et suspensif de ce passage est accentué par le jeu hors tempo et mouvant de Shorter. Celui-ci va amener une tension très intérieure et retenue à partir de 3'31'', qui atteint son paroxysme à 3'38'', où le discours est suspendu sur un mi bémol aigu et va se résoudre sur un ré à 3'43'' (exemple 5).

La suite du solo apporte une animation et un mouvement qui contrastent avec l'indétermination du début. A 3'46'', Shorter réintroduit une pulsation dans son jeu et fait entendre une succession de gammes descendantes, dont chacune offre un éclairage différent du mode de sol phrygien, mode principal du morceau (exemple 4).

Plus loin, on retrouve le jeu de contrastes d'intensité et de mouvement. Après avoir développé un jeu plus rythmique à 4'03'', qui semble s'intensifier au niveau du son et de l'énergie à 4'10'', Shorter introduit une couleur en demi teinte totalement différente. A 4'22'', il part d'un C grave en *subtone* et fait entendre une phrase montante, qui suspend progressivement le tempo. Ceci fait naître une atmosphère très aérienne où la tension harmonique du phrygien espagnol (entendu juste avant) est neutralisée par des couleurs modales plus « lumineuses » : débuts de gammes mineures de do et fa, si bémol mixolydien (exemple 6 ci-après)

⁶² cf. CD # 1, page n°2.

Ce passage va de nouveau contraster avec la suite (4'35''), où Shorter utilise un son beaucoup plus chargé en harmoniques et un phrasé plus dynamique, dans le tempo et l'accentuation.

Shorter joue donc beaucoup sur les variations de climats, de mouvements, de directions (ascendantes/descendantes). Il ne s'installe pas dans un discours linéaire. On peut remarquer le caractère fragmenté et parfois entrecoupé de son solo.

En effet, Shorter construit son improvisation de façon très aérée, en avançant par fragments de phrases parfois suspendus et interrogatifs. Cette fragmentation du discours prend quelques fois, de façon très fugace, la forme d'une construction pointilliste : une ou plusieurs notes très brèves, énoncées dans un rythme donné ou hors tempo ; par exemple à 3'46'', passage cité plus haut, ou à 3'59'' et à 5'57'', où Shorter utilise des notes courtes sur un motif rythmique. A 5'30'', vers la fin de son solo, il va faire monter la tension en jouant par deux fois deux motifs différents qui s'interrompent et se poursuivent, dans un effort croissant vers le sommet de la tension à 5'53'' (exemple 7).

Dans son chorus, Shorter exploite donc une alternance tension/détente, en jouant sur les couleurs, les contrastes pour créer des climats constamment en mouvement.

La notion de mouvement

Le jeu de Wayne Shorter ne peut évidemment pas se résumer à son chorus sur *Masqualero*, mais on peut y percevoir l'importance du mouvement et du changement dans sa démarche musicale. Ainsi, on ne peut pas réduire le jeu de Shorter à une esthétique de couleurs en demi-teinte, ou de flottement suggestif. Dans d'autres chorus, comme sur *Capricorn*, ou particulièrement lors des *lives* au Plugged Nickel en 1965, et en Europe en 1967, on découvre une facette de son jeu plus violente, aux limites de son instrument, dans une démarche qui se rapproche du free jazz. Ceci reflète plus généralement l'attitude de Shorter, qui adapte son jeu au contexte musical, en se libérant de toute appartenance à un style donné : « ...la musique est la musique et peut être toutes sortes de choses. ...A travers son instrument, un musicien peut être comme un comédien, à condition de franchir barrières et catégories. Ce qui ne veut pas dire ne pas être sincère⁶³. »

La pensée musicale de Shorter s'inscrit donc dans l'exploration du domaine de l'expressivité et la recherche d'un regard nouveau sur la musique. Au sein du quintet de Miles Davis, cette recherche s'effectue à travers un travail particulier d'improvisation, où le rôle de chacun est redéfini, et qui permet d'explorer de nouvelles pistes en exploitant les « fautes », les moments inattendus, dans l'urgence de l'instant.

Le rapport de la musique à la vie

Cette volonté de Wayne Shorter de « vivre... comme des gitans » en musique, « de n'être liés à rien sinon à la terre et à l'univers⁶⁴ » reflète l'importance de ne pas éloigner la musique de la vie, de ne pas en faire un langage abstrait et cloisonné. A travers ces formules qui peuvent paraître elles-mêmes très abstraites et déroutantes, il semble que Shorter veuille insister sur les notions de simplicité, de fluidité, de mouvement naturel dans sa musique. En abordant la musique comme un prolongement de la vie (autant la vie sociale et politique que le mouvement des planètes et de l'univers), plus que comme un ensemble de codes et de procédés, il la débarrasse de toute préoccupation technique de langage et lui permet de se développer librement, dans la respiration de l'instant.

⁶³ Jean-Michel Proust, « Wayne Shorter Story » (entretien avec Wayne Shorter), *Jazz Magazine* n° 536, avril 2003, p.24.

⁶⁴ Denis Constant, « Wayne Shorter : le temps de l'action », op. cit. p. 30.

En effet, c'est à travers cette exploration de l'instant que le jazz évolue et se transforme. Dans son interview de 1997 avec Alex Dutilh⁶⁵, qui nous en apprend beaucoup sur sa pensée musicale, Shorter évoque l'importance de ce *break through*, cette percée vers l'avant dans la création en musique : « C'est cela le vrai et seul héritage des grands créateurs, qu'il s'agisse de ceux du be bop ou de Stravinsky : se frayer un passage. ». La recherche des jazzmen de nouveaux modes d'expression ne peut se faire qu'à travers « leur intensité à vivre le présent du jazz ». C'est dans cette perspective de création dans l'instant que Shorter libère le langage musical de ses conventions, sans pour autant rechercher la liberté comme un but en soi. La liberté doit permettre aux musiciens d'avoir un champ d'action ouvert, afin de réagir à tout ce qui se passe dans l'instant et laisser la musique se développer, presque d'elle-même, comme un organisme vivant.

C'est cette conception d'un jazz mouvant et évolutif qui marque la démarche de Shorter dans le quintet de Miles et qui sera explorée en profondeur avec son quartet actuel.

La poétique musicale de Shorter va orienter le travail du quintet de Miles Davis et va aboutir à l'apparition d'un nouveau mode de jeu collectif et à une approche particulière de l'improvisation et de la composition. Dans ses albums, le quintet va ainsi développer une forme d'œuvre d'art à part entière, que l'on confrontera avec la notion d'*œuvre ouverte* d'Umberto Eco.

⁶⁵ Alex Dutilh, « Wayne Shorter, le lièvre et la tortue », op. cit. p. 13.

II- L'EXPLORATION DE LA POÉTIQUE MUSICALE DE WAYNE SHORTER AU SEIN DU QUINTET DE MILES DAVIS : VERS UNE NOUVELLE FORME D'ŒUVRE

1. L'apport de Wayne Shorter dans la musique du quintet

L'arrivée de Shorter dans le quintet de Miles Davis marque un réel tournant dans la démarche musicale du groupe.

Jusqu'alors, le quintet, où George Coleman et Sam Rivers ont précédé Shorter⁶⁶, se limite aux reprises des « tubes » de Miles Davis, tels que *So what*, *Walkin*, *All of you*...

La section rythmique va néanmoins développer un jeu très interactif, fondé sur la spontanéité et la création dans l'instant. La sensibilité et l'ouverture de Shorter vont trouver dans cette collaboration un vaste champ d'expression et d'expérimentation, comme il l'évoque : « Avec Miles, je me sentais comme un violon, comme un alto, je me sentais fluide, accordé, et les couleurs commençaient vraiment à naître. »⁶⁷

Shorter impulse une dynamique nouvelle en apportant un grand nombre de compositions et surtout en proposant une orientation particulière dans le travail de groupe, comme l'évoque Herbie Hancock : « dans le quintet, à partir du moment où Wayne est arrivé, on s'est consacré à un travail de couleurs, aux accords substitués, aux phrasés et surtout à l'utilisation de l'espace, c'est-à-dire au placement des notes que l'on jouait par rapport à ce que jouaient les autres musiciens du quintet⁶⁸ »

Cette complémentarité qui s'installe entre les membres du quintet va se développer et s'enrichir de nouvelles expérimentations. Dans la partie suivante, on se propose de déterminer comment la poétique musicale de Shorter se manifeste dans la musique du quintet et en quoi elle a influencé son orientation et son évolution.

1. a. Exploitation du motif

Au sein des compositions de Shorter, l'utilisation de motifs mobiles, que l'on a mise en évidence plus haut, laisse une grande liberté d'interprétation et d'arrangement aux musiciens.

⁶⁶ Stéphane Carini, *Les Singularités flottantes de Wayne Shorter*, Saint-Etienne, Rouge Profond, 2005, p. 96.

⁶⁷ Idem p. 100.

⁶⁸ Idem p. 97.

Dans l'interprétation des thèmes

L'exposition du thème donne lieu à divers jeux d'alternance, réponses en écho, contrepoint ou harmonisation, qui se caractérisent par leur côté improvisé voire parfois imprévu.

Dans *Prince of Darkness*⁶⁹, par exemple, le premier exposé du thème est joué par le saxophone et la trompette à l'unisson, puis le saxophone rejoue le thème pendant que la trompette joue une variation improvisée qui reste proche des points d'appui de la mélodie.

Dans des thèmes comme *Masqualero*, *Capricorn*, ou *Water Babies*⁷⁰, la mélodie est harmonisée dans un contrepoint où les deux voix se croisent dans un jeu de sauts d'octaves et d'échos entre les deux instruments.

L'exposé de *Capricorn* donne lieu à divers modes de jeu à deux et trois voix (c.f. partition du thème ci-après).

Le début du thème est exposé à une octave d'intervalle par le saxophone et la trompette. A la mesure 7, le saxophone se dissocie de la trompette en jouant une réponse en écho avec ce qui précède. Il joue ensuite une quinte en dessous de la trompette aux mesures 9 et 10. Sur la fin du thème, les deux voix semblent se rejoindre tout en se dissociant par endroits, comme à la mesure 12 où la trompette entre à la suite du saxophone, qui quitte l'unisson sur la dernière note de la mesure.

⁶⁹ In « Sorcerer », op. cit., Cf. CD #1, plage n°4.

⁷⁰ In « Water Babies », op. cit.

Le deuxième exposé du thème présente quelques variations, comme à la mesure 7, où l'écho du saxophone est repris dans une version ascendante. Le piano, que l'on n'avait pas entendu jusque là, fait une brève apparition dans l'énoncé du thème aux mesures 9 et 10 en se superposant une quinte au dessus de la trompette, ce qui crée un empilement de deux quintes parallèles. Il quitte ainsi son rôle d'accompagnateur pour jouer un rôle mélodique.

L'exemple de *Capricorn* illustre bien le mode de jeu adopté par Shorter et Miles dans l'énoncé des thèmes. Il ne s'agit pas à proprement parler d'arrangements fixés, mais d'un jeu en complémentarité où les deux voix ne cherchent pas à fusionner mais à se différencier à travers une diversité de timbres et une mobilité des lignes mélodiques, qui s'entrecroisent ou se mêlent.

Ces lignes peuvent être écrites ou improvisées dans l'instant, comme sur la fin du dernier thème de *Capricorn*⁷¹. Miles reprend le motif de la dernière mesure de façon intempestive en décalage à 7'58''. Les deux soufflants reprennent le motif en boucle à l'unisson, puis Shorter « trouve » une harmonisation à la quinte en jouant seulement la première note du motif à 8'08''.

Ce type de jeu complémentaire entre Shorter et Davis se retrouve dans tous les morceaux du quintet, il n'est pas propre aux compositions de Shorter. Cependant, l'approche compositionnelle de Shorter est représentative du mode de jeu à deux qu'ils adoptent dans tout le répertoire du quintet.

⁷¹ Cf. CD #1, plage n°5.

Dans l'exposition de *Freedom jazz dance*⁷² de Eddie Harris, un des rares thèmes qui ne soit pas une composition du quintet, Shorter et Davis donnent du relief à la mélodie en exploitant sa construction en motifs. Ce qui semble être un faux départ de Miles au début prend la forme d'une mise en place qui décompose la première phrase en deux parties et met en valeur l'évolution du premier motif (cf. partition du thème ci-dessous). Plus loin, le début de la troisième phrase est joué par le saxophone seul, qui est rejoint par la trompette une mesure plus tard, ce qui accentue l'effet de développement motivique de la phrase grâce à l'enrichissement du timbre.

On peut donc dire que le jeu complémentaire de Shorter et Davis reflète une partie de l'esthétique shortérienne fondée sur l'exploitation de l'espace à travers le développement du motif.

Un autre exemple frappant de cette construction à deux dans la spontanéité de l'instant se trouve dans le dernier thème de *Dolores*⁷³. A partir de 5'05'', les deux soufflants jouent la dernière phrase de façon fragmentée et comme en se cherchant l'un l'autre. En décomposant la phrase, ils construisent ainsi un court dialogue qui donne une autre dimension au thème en exploitant la « fausse note » de Miles.

⁷² In « Miles Smiles », op. cit..

⁷³ Idem, Cf. CD #1, page n°6.

Dans l'improvisation

L'exploitation du motif occupe une place importante dans la musique du quintet, autant dans les thèmes qu'au sein même des improvisations. En utilisant des motifs du thème ou des motifs créés sur le moment, les « solistes » que sont Miles, Wayne et Herbie développent une forme particulière d'improvisation où le motif sert de fil conducteur qui rappelle la forme du thème, permet d'enchaîner les solos, ou de structurer le discours.

Sur la grille d'improvisation libre de *Orbits*, les solistes vont reprendre un motif récurrent du thème⁷⁴, noté « x » (exemple ci-dessous) comme un leitmotiv dans le déroulement des solos.

Au milieu de son solo, à 1'08''⁷⁵, Miles cite le motif « x » en inversant son dessin rythmique et en l'intégrant dans un phrasé improvisé et un jeu rythmique où il suggère la fin du thème (exemple 1).

Après un développement de cette construction rythmique, il cite à nouveau le motif « x » à 1'29'', en rappelant par deux fois la fin du thème dans une variation mélodique (exemple 2).

⁷⁴ Cf. partition du thème, en annexe n° 7.

⁷⁵ Cf. CD #1, page n°12.

L'utilisation du motif permet ici à Miles de replacer son improvisation dans le contexte du thème et de développer librement son discours autour de cet élément mélodique, qui va clore son solo. Les deux autres improvisateurs adoptent à leur tour cette démarche en délimitant leur solo par une citation du motif « x » sous forme identique ou modifiée (exemples 3, 4, 5, 6 : différentes utilisations du motif « x » dans les transitions de solos).

Le motif sert donc de relais entre les improvisations, qui s'enchaînent dans un seul mouvement. Il ne s'agit plus d'une succession de solistes qui attendent chacun leur tour pour s'exprimer, mais d'une construction collective dans la continuité.

Le motif va également jalonner les improvisations en apparaissant de façon furtive ou en faisant l'objet de développements mélodiques.

Dans l'improvisation de Shorter, on retrouve plusieurs citations et développements du motif « x », par exemple à 2'02'', 2'24'', et à la fin de son solo à 2'36'', mais également un rappel du début du thème, qu'il déconstruit dans un jeu très fragmenté à 2'13''.

Ce procédé particulier de déconstruction du thème, ou de construction autour d'éléments du thème se retrouve dans de nombreux morceaux du quintet, dont il caractérise les improvisations.

Sur un morceau comme *Vonetta*⁷⁶ par exemple, les improvisations suivent la structure du thème et citent des éléments de la mélodie, qui est ainsi toujours présente de façon sous-jacente. Le solo de Miles commence d'ailleurs par une reprise du début du thème à 1'05'' avant de développer un phrasé plus libre à partir de 1'17''. Tout au long de son solo, il tourne autour du thème en citant notamment la fin de la première phrase du thème (E-D#) à plusieurs reprises, par exemple à 1'24'', 1'38'', 2'04''. Dans l'improvisation de Wayne, plus libre et animée, on retrouve cet élément récurrent à 2'50'', 2'33'', où il est renversé en une septième majeure, et à la fin de son solo à 4'04'', où le motif est repris par Herbie. L'utilisation de ce motif rentre dans le cadre d'une construction où Shorter joue avec la mélodie du thème, en la déformant ou en la transformant, et rappelle ainsi la structure du thème, qui laisse de l'espace et de la liberté dans l'improvisation.

Le motif, au sein des thèmes écrits comme des improvisations du quintet, représente donc un élément d'unité du discours musical du groupe. Il permet aux musiciens de construire leurs improvisations dans la continuité du thème et dans la cohérence d'un matériau musical commun. Grâce à ce jeu particulier de développement libre du motif, le quintet va redessiner les contours d'une forme plus souple, ouverte aux expérimentations.

⁷⁶ In « Sorcerer », op. cit. , Cf. CD #1, page n°7.

1. b. Vers une forme plus ouverte

Peu de temps avant l'enregistrement de leur premier album « ESP », Miles confie à Herbie Hancock : « je ne veux plus jouer d'accords »⁷⁷. Il exprime ainsi, selon Herbie Hancock, sa volonté de « jouer au cœur de la musique, ne pas jouer une composition mais l'idée à l'état pur : on perçoit des bribes de mélodie, on perçoit la force vive du son sans pouvoir les situer exactement »⁷⁸.

Cette recherche d'expressivité pure à travers la libération de la musique de son aspect technique de langage fait directement écho au travail musical de Shorter et va passer par une approche nouvelle de la forme.

Recherche d'une liberté harmonique

Comme on vient de le voir, l'exploitation du matériau mélodique est au centre du travail musical du quintet. Ce n'est plus la structure harmonique qui détermine la progression des improvisations mais l'évolution de la ligne mélodique.

L'album « E.S.P. » reflète cette volonté du groupe de se détacher des grilles prédéfinies et de rechercher des formes plus libres qui ouvrent le champ aux fluctuations de l'improvisation. L'exploitation des compositions de Shorter sur cet album va orienter cette recherche d'éclatement des grilles harmoniques.

Une composition comme *E.S.P.*⁷⁹ contient en elle l'idée de liberté harmonique : les accords s'enchaînent de façon très chromatique et ne laissent transparaître aucun pôle tonal. Dans son interprétation d'*E.S.P.*, le quintet garde la forme du thème pendant les improvisations : on perçoit toujours l'alternance des deux sections de huit mesures dans le jeu de la section rythmique et des improvisateurs. Cependant, la progression chromatique des accords efface toute idée de schéma fonctionnel et laisse donc une grande liberté à la section rythmique et aux solistes : la contrebasse peut développer un jeu très mélodique, le piano peut jouer sur de nombreuses substitutions d'accords, les solistes ne sont pas contraints par une tonalité, et le batteur peut construire librement son jeu en interaction ou en contrepoint avec les autres musiciens.

Sur le même album, le morceau *Agitation* de Miles Davis offre également un exemple de la souplesse d'interprétation des formes dans le quintet. Les deux types d'accompagnement sur pédale qui caractérisent le thème sont repris par la contrebasse et le piano pendant les

⁷⁷ Cité dans Ian Carr, *Miles Davis*, Marseille, Parenthèses, collection Epistrophy, 1991.

⁷⁸ Idem.

⁷⁹ Cf. CD #1, page n°8.

improvisations, mais de façon très libre ; ils se mêlent au flux de l'improvisation sans obéir à une structure fixe.

Dans les albums suivants, ce type de jeu va évoluer vers des formes encore plus libres ou de type *time no changes*, sur certains morceaux : la progression harmonique du thème passe alors au deuxième plan pendant les improvisations. La section rythmique joue autour de la grille du thème, en développant des lignes mélodiques en interaction avec les solistes. Cette approche concerne principalement les morceaux à un tempo médium ou rapide (comme *Orbits*, *Limbo*, *Prince of Darkness*, *Capricorn*, *Dolores*, *R.J.*⁸⁰), tandis que les tempos plus lents (comme *Iris*, *Vonetta*, *Little one*⁸¹, *Water babies*) sont souvent interprétés dans une démarche plus proche de la forme initiale du thème.

Exemple d'une forme mouvante : Limbo⁸²

Si l'on se penche sur l'interprétation de *Limbo* par le quintet, on peut mettre en évidence ce jeu en *time no changes* et le type de forme qui en découle.

L'absence de grille d'improvisation et la liberté rythmique initiée dès l'exposition du thème vont permettre à la section rythmique et aux solistes de développer un jeu très souple et changeant, qui s'adapte à l'évolution de l'improvisation.

Comme on l'a dit précédemment, les musiciens ne se fondent plus sur la régularité d'une pulsation ou la structure d'un enchaînement harmonique dans la construction du discours musical. Dès le début du thème, qui est en 3/4, la structure de la mélodie est brouillée par le jeu très libre du batteur, qui « noie » la pulsation dans un grouillement de cymbales et de roulements de caisse claire. Cette souplesse rythmique va permettre à la pulsation de glisser vers un 4/4 sur les improvisations.

Le jeu de la section rythmique sur les improvisations se caractérise par une grande richesse et une diversité de modes de jeu. La contrebasse et la batterie développent un jeu très complémentaire, en contrepoint ou en homorythmie, qui donne de la densité et du relief à la forme. Ils vont adopter des modes de jeu évolutifs sur les improvisations de chaque soliste.

Sur le chorus de Miles, la contrebasse garde une ligne de basse régulière, qui rappelle la structure du thème, tout en introduisant des variations rythmiques en contrepoint avec la batterie, par exemple entre 1'31'' et 1'47''. Ce jeu autour de la structure du thème est

⁸⁰ In « E.S.P. », op. cit.

⁸¹ Idem.

⁸² In « Sorcerer », op. cit. , Cf. CD #1, page n°9.

contrebalancé par le jeu très fourni et libre de la batterie, qui sort de son rôle d'accompagnement et crée une texture sonore qui efface toute idée de structure linéaire.

L'absence du piano sur les improvisations accentue l'impression de liberté harmonique et d'absence de structure. Cependant, il se laisse la liberté d'intervenir pour ponctuer le discours, par exemple à 2'38'', lorsque Miles cite le thème.

Le jeu de la contrebasse et de la batterie monte en puissance et se fait de plus en plus libre au fil du chorus de Miles, auquel s'enchaîne de solo de Shorter, sur un sommet de tension. Il poursuit ainsi la montée en tension du solo précédent et va développer cette liberté de jeu avec la section rythmique.

Sur le chorus de Shorter, la structure du thème se perd dans un discours qui abandonne toute linéarité et exploite l'énergie dans l'impulsion du son. La contrebasse s'éloigne de la structure du thème et construit son jeu en complémentarité avec le climat d'ouverture et de tension impulsé par la batterie et le saxophone. La forme prend l'aspect d'une construction libre à trois qui exploite le matériau mélodique du thème et une tension constante en dehors d'une régularité rythmique et structurelle.

A la fin de ce chorus, la forme va encore évoluer vers un autre type de construction sur le chorus de piano. Celui-ci commence dans la continuité mélodique de la fin du solo de Shorter : il reprend le dessin mélodique de quarte ascendante développé par Shorter à 4'38'' et le fait évoluer dans une autre direction.

Le jeu de batterie se transforme progressivement sur la transition entre les deux chorus et évolue vers une pulsation swing deux fois plus lente et un jeu plus aéré. Ceci va laisser plus de place à la contrebasse pour développer un jeu mélodique plus libre, en contrepoint avec le piano et en suggérant par moments la ligne de basse du thème. Cette alternance entre un jeu sur la forme du thème et un jeu en dehors permet aux musiciens de construire une improvisation libre qui évolue en gardant les contours harmoniques et structurels d'une forme sous-jacente.

Dans son interprétation des formes, le quintet ne s'affranchit donc pas complètement des grilles et des structures des morceaux. L'ouverture harmonique permise par le jeu en *time no changes* laisse la liberté aux musiciens de jouer autour de la structure du thème. Ils recréent ainsi une forme mobile, où la structure initiale du thème est transformée et développée, tout comme peuvent l'être le matériau mélodique et l'harmonie.

Le travail du quintet sur la forme se manifeste également dans la redéfinition des notions de début et de fin, initiée dans la musique de Shorter.

Redéfinition des notions de début/fin

Comme on l'a montré dans la première partie, la poétique de Wayne Shorter contient en elle-même ce brouillage des idées de début et de fin, autant dans l'écriture des thèmes que dans ses improvisations. « Les notions de début et de fin me sont étrangères. Y compris l'achèvement d'une forme⁸³ », explique-t-il, au sujet de l'évolution de sa musique dans le temps.

L'ouverture des thèmes de Shorter va être exploitée par le quintet, notamment à travers les introductions et les postludes qui encadrent souvent les œuvres du groupe.

Par exemple, dans *Limbo*⁸⁴, le thème est précédé d'une introduction de 40 secondes jouée par le duo contrebasse-piano, qui développe un contrepoint libre et très complémentaire. La fin de ce morceau est confiée au trio rythmique, qui prolonge la construction développée sur le thème et la dissout assez rapidement. Le morceau ne se termine pas de façon tranchée ou par un *fade out*, mais par un prolongement du thème, qui peut être développé par la section rythmique avant de se dissoudre progressivement dans le silence.

Cette forme d'interprétation des thèmes se retrouve dans d'autres compositions, comme, *Vonetta*, *Masqualero*, *Iris*, qui se caractérisent par la présence d'introductions et de postludes confiés à la section rythmique. Les introductions ont souvent un caractère interrogatif et improvisé. Elles n'installent pas l'auditeur dans un discours clair qui annonce le thème, mais ont au contraire un côté suspensif, comme si elles étaient saisies au cours d'une improvisation. Ceci efface l'idée que le discours commence à un moment donné et donne finalement l'impression que la musique est prise au vol, ou qu'elle sort progressivement du silence.

D'autres thèmes, comme *Capricorn*, *Pinocchio*, *Orbits*, *Dolores*, ne présentent pas d'introduction mais s'achèvent également par un prolongement plus ou moins long du jeu de la section rythmique, où chaque partie se résout en complémentarité avec les autres.

Le discours musical ne s'arrête plus à la fin du thème écrit, il n'est plus délimité par la mélodie et peut s'étendre au-delà de celle-ci. La notion de fin est ainsi beaucoup moins marquée et arbitraire : le morceau semble s'achever de lui-même, de façon progressive, et non selon une contrainte extérieure.

⁸³ Alex Dutilh, « Wayne Shorter : l'éternelle genèse », art. cit. p. 11.

⁸⁴ Cf. CD #1, page n°9.

Le thème écrit n'est donc plus au centre de la forme et n'en délimite plus les contours. La forme semble ainsi naître de l'intérieur, à travers le développement des différents matériaux et leur évolution tout au long du morceau. Cette conception de la forme fait écho à l'aphorisme cité par Shorter : « un oiseau ne vole pas parce qu'il a des ailes, mais il a des ailes parce qu'il vole⁸⁵ ». Shorter place au second plan l'aspect technique et les procédés musicaux, qui ne sont pas une fin en soi, pour aller à l'essentiel, saisir « l'intimité des choses ».

La mélodie écrite, seul élément « imposé » de l'extérieur, se mêle ainsi à des parties improvisées (introductions, postludes, solos, interventions sur le thème...), qui exploitent elles-mêmes le matériau thématique. Les œuvres développées par le quintet intègrent donc l'improvisation au sein même de l'écriture des morceaux et vont ainsi instaurer un nouveau rapport improvisation-composition.

1. c. Redéfinition du rapport improvisation-composition dans le quintet

Comme on l'a déjà évoqué plus haut, les contours du thème écrit, dans les œuvres du quintet, sont estompés, voire ambigus. Le passage de la mélodie aux improvisations se fait dans la continuité, et l'on a même parfois du mal à distinguer la part d'écriture ou d'improvisation au sein du thème. Sur un morceau comme *Masqualero*, par exemple, le thème écrit se caractérise par son indétermination, son côté insaisissable. Le côté ouvert et libre du thème, dans sa forme et son organisation mélodique, fait plutôt penser à une improvisation. La fin du thème se confond d'ailleurs avec le début de l'improvisation de Miles, qui cite lui-même, en le variant, un motif de la mélodie à 0'53''.

L'improvisation et la composition sont donc deux notions très complémentaires dans la musique du quintet. Dans leur travail d'interprétation des thèmes écrits, les musiciens font entrer une grande part d'improvisation, autant dans les arrangements que dans la forme et le déroulement des morceaux.

Les différentes prises des essais du groupe sur le morceau *I have a dream*⁸⁶ offrent une illustration intéressante de la liberté avec laquelle le quintet « réécrit » le même thème de plusieurs façons⁸⁷. Dans leur travail de recherche sur ce morceau, les musiciens façonnent le thème et lui donnent un aspect à chaque fois différent : la mélodie est jouée en bossa plus ou moins rapide, en swing rapide, en trois temps binaire ou swing. Les arrangements du thème

⁸⁵ Stéphane Carini, *Les singularités flottantes de Wayne Shorter*, op. cit. p. 45.

⁸⁶ In « The Miles Davis Quintet, 1965-1968-The Complete Columbia Studio », CD n°5, séance du 25 janvier 1968.

⁸⁷ Cf. CD #1, page n°10.

varient également selon les versions : on entend le thème joué par le saxophone seul, à la trompette, dans un dialogue improvisé avec le saxophone, ou au piano seul. Dans chaque version, on note la part importante de l'improvisation au sein même du thème, à travers les interventions improvisées des musiciens (saxophone, trompette ou piano), qui ponctuent la mélodie. Le quintet ne se contente pas de réarranger la mélodie de différentes façons, mais il intervient dans l'écriture même du thème.

Cette démarche, où l'improvisation entre en jeu dans l'« ADN du thème⁸⁸ », est adoptée par Shorter comme principe de composition sur certains thèmes, comme *Fall*, *Sanctuary*, *Dolores*. Ces thèmes ménagent, dans leur écriture même, des plages d'improvisation de la section rythmique ou des soufflants, qui se mêlent au thème écrit et le complètent. Shorter fait ainsi entrer une part d'indétermination dans l'écriture de l'œuvre. L'improvisation, par nature éphémère et changeante, devient un élément constitutif de l'œuvre.

Sur le thème de *Dolores*⁸⁹, par exemple, Shorter fait se succéder des parties écrites, jouées par le saxophone et la trompette, et des parties improvisées par la contrebasse et la batterie. Le thème se définit par une structure de 38 mesures, divisée en cinq parties de longueurs variables. Les première, troisième et cinquième sections, qui font respectivement huit, six et huit mesures, sont réservées au thème écrit, tandis que les deuxième et quatrième parties, dont chacune fait huit mesures, sont ouvertes à un jeu libre du duo batterie-contrebasse.

Ce jeu d'alternance entre des parties écrites et des parties improvisées introduit une dose d'aléatoire et de prise de risque dans le déroulement du thème, ce qui stimule la réactivité des musiciens et nécessite une attention et une écoute particulières de leur part. Sur le chorus de piano de *Dolores*, Miles impulse le retour au thème à 4'51'', en reprenant, de façon un peu impromptue, la deuxième phrase du thème. Il est très vite rejoint par Shorter et les deux autres musiciens, qui reprennent la forme du thème, mais sans chercher à en reproduire la structure initiale à l'identique. En effet, à 4'56'', le duo contrebasse-batterie reprend la plage d'improvisation qui correspond à la quatrième partie du thème, en l'allongeant de deux mesures et en jouant librement autour de la pulsation. A 5'05'', Miles reprend seul le début de la dernière phrase du thème, que Shorter tente de rattraper en cours de route à 5'08''. Il s'ensuit une série de « fausses notes » de Miles, qui interrompent à chaque fois la dernière phrase du thème. Ceci crée à la fois un jeu de cache-cache entre les deux soufflants et appelle une réponse improvisée du duo contrebasse-batterie. Enfin, à 5'25'', les deux soufflants

⁸⁸ Expression de Shorter, citée en p. 28.

⁸⁹ Cf. CD #1, page n°11.

« arrivent » à reprendre ensemble la dernière phrase en entier et la répètent en boucle jusqu'à la fin, dans une montée en tension impulsée par le batteur.

L'irruption d'un évènement imprévu, ou non fixé à l'avance (une fausse note, un faux départ, etc.), a amené les musiciens à « réécrire » la fin du morceau en créant une construction sur le matériau mélodique du thème, et sur l'alternance soufflants-rythmique qui le caractérise.

La place laissée à l'improvisation dans l'exposé des thèmes, et le type de construction collective développée au sein des improvisations, vont permettre au quintet d'explorer de nouvelles directions musicales et de nouveaux modes de jeu. Ce type de jeu va évoluer vers une forme de composition instantanée, qui se manifeste sur certains morceaux, comme *Sanctuary*, et surtout lors des prestations du groupe en *live*. En effet, comme on le détaillera plus loin, le jeu du quintet tend vers la création d'œuvres à part entière, à partir de matériaux déjà existants dans le thème écrit, ou surgis dans l'improvisation.

L'exploitation de certains aspects de la poétique musicale de Wayne Shorter a donc orienté la musique du quintet vers une recherche d'ouverture des formes et vers l'expérimentation de nouveaux procédés de construction du discours musical, dans l'improvisation.

Cette esthétique particulière de liberté à l'intérieur de cadres (mélodique, rythmique, formel...) souples et mobiles s'est développée à travers l'élaboration d'un jeu collectif fondé sur la complémentarité et l'interaction entre les musiciens.

Le travail d'ensemble effectué par le quintet, où chacun exploite sa créativité dans une construction collective, peut être défini comme une *reconfiguration*⁹⁰ du jeu collectif. Cette démarche se caractérise par une redéfinition des « rôles » de chacun dans le jeu d'ensemble, et va ouvrir le champ à de nombreuses expériences musicales en studio et en *live*.

2. Reconfiguration du jeu collectif

Le terme de *reconfiguration*, employé ici, peut être défini comme la mise en place de nouveaux rapports entre les musiciens, à travers la recherche d'autres modes de jeu collectif. Il ne s'agit pas d'abandonner les repères que sont les notions de soliste et d'accompagnateur,

⁹⁰ Stéphane Carini, *Les singularités flottantes de Wayne Shorter*, op. cit. p. 68.

mais de les ouvrir sur des constructions plus collectives, où les rôles de chacun peuvent évoluer au gré des fluctuations de la musique.

2. a. Nouveau rapport soliste-accompagnateur

La redéfinition du rapport improvisation-composition dans la musique du quintet, évoquée plus haut, s'accompagne de l'abandon de la hiérarchie entre les solistes qui construisent un discours linéaire et la section rythmique, qui accompagne ce discours.

Dès le début de leur collaboration, les musiciens du quintet s'orientent vers l'expérimentation de nouveaux modes de jeu collectif sans jamais se figer dans des systématismes ou des codes de fonctionnement en groupe. L'approche musicale de Shorter va permettre au groupe de créer une réelle cohésion d'ensemble : « Wayne a levé la séparation qui nous a permis de l'aider à nous aider. Parfois, la musique marchait très bien, parfois moins bien, mais cela importait peu, car nous étions dans ce laboratoire, à chercher ce qui allait marcher le lendemain soir. »⁹¹ Par l'expression un peu alambiquée « l'aider à nous aider », Ron Carter évoque l'attitude d'écoute et d'ouverture de Shorter, en interaction avec la section rythmique, dans un rapport d'échange et même parfois de fusion avec les autres musiciens.

Une des composantes de cette entente musicale se trouve dans la complémentarité du jeu de la section rythmique, qui génère une grande diversité de modes de jeu.

Modes de jeu de la section rythmique

Duo contrebasse-batterie

Le jeu de la section rythmique se caractérise par une souplesse de la pulsation, engendrée par le jeu de Tony Williams. Ceci va notamment permettre au duo contrebasse-batterie de développer un type de jeu plus mouvant, qui se mêle aux fluctuations du discours musical. A travers un jeu sur les polyrythmies, les équivalences, les décalages rythmiques, Tony Williams et Ron Carter brouillent la régularité de la pulsation et peuvent créer l'illusion d'un tempo suspendu sur un intervalle de temps plus ou moins long.

Dans *Capricorn*⁹², les solos de Miles et de Shorter sont « accompagnés » par le duo contrebasse-batterie, qui marque la pulsation tout en créant de nombreuses variations, en complémentarité avec le discours des soufflants. Par exemple, à 1'50'', sur le solo de Miles,

⁹¹ Ron Carter, cite dans Michelle Mercer, *Footprints, The Life and Work of Wayne Shorter*, op. cit. p. 100.

⁹² Cf. CD #2, page n°6.

Ron Carter « sort » de l'accompagnement en *walking* et joue une construction en équivalence sur un motif à 3/4, jusqu'à 2'02. Ceci crée une tension, soutenue par le jeu plus fourni de Tony Williams, qui surenchérit en introduisant des polyrythmies et en accroissant l'intensité sonore. Plus loin, à 2'18'', c'est Tony Williams qui passe à l'avant plan, en développant un jeu en dialogue avec Miles Davis, jusqu'à 2'30''.

Sur le chorus de *Shorter*, la rythmique reste assez stable et accompagne la montée en tension du discours jusqu'à 5'05''. Au début du solo, à 3'35'', la contrebasse crée un flottement rythmique en jouant une équivalence à 3/4, qui suspend la régularité de la pulsation. Le phrasé du saxophone et les « pêches » de la batterie, qui se superposent au jeu de la contrebasse, créent ainsi une sorte de parenthèse plus « aérienne » dans le discours très dense de *Shorter*.

A 4'39'', le jeu de Tony Williams monte en puissance, en interaction avec l'intensité accrue du solo de *Shorter*. Le jeu de cymbales, très fourni, estompe à nouveau la pulsation et marque un sommet de tension sur ce chorus entre 4'49'' et 5'03''. La contrebasse, qui continue de marquer la pulsation, participe elle aussi à cette montée en tension, en développant des motifs répétitifs, entre 4'54'' et 4'58'', ou des lignes mélodiques qui montent dans l'aigu, comme à 5'01''.

Sur de nombreux morceaux, comme *Vonetta*, *Prince of darkness*, *Masqualero*, *Limbo*, le duo contrebasse-batterie développe ce type de jeu, fondé sur les polyrythmies, les équivalences, qui lui permet de sortir du « marquage » de la pulsation et de créer un relief dans le jeu d'ensemble.

Cette approche de la section rythmique se manifeste également dans le jeu du piano, qui développe des couleurs harmoniques et modales en interaction avec les soufflants, et un jeu très complémentaire avec la contrebasse.

Jeu de Herbie Hancock

Le jeu de piano, sur les solos de trompette et de saxophone dans *Vonetta*⁹³, offre un exemple de la richesse des couleurs d'accords utilisées par Herbie Hancock, et surtout de la façon dont il se mêle au discours des soufflants. Il est intéressant pour cela de comparer les types de jeu de Herbie Hancock sur le solo de Miles et sur celui de *Shorter*.

⁹³ Cf. CD #1, page n°7.

Sur le solo de Miles à 1'06'', dont le début se calque sur la forme du thème, le jeu de piano est étroitement lié au phrasé de la trompette. Tout au long de son solo, Miles développe un phrasé assez aéré, qui laisse de l'espace dans le déroulement du discours, à l'image du thème. Ceci permet à Herbie de s'intercaler dans la respiration du chorus de trompette, comme par exemple entre 1'13'' et 1'55'', où il joue dans la continuité de la trompette, en ponctuant les interventions du soufflant et en se superposant à son discours. Sur la deuxième grille de solo, à partir de 1'55'', le piano introduit de petites touches mélodiques dans son jeu, qui se fait plus aéré. Les deux musiciens tissent ainsi une improvisation commune, où les harmonies se mêlent aux développements mélodiques et où les voix s'entrecroisent dans une grande finesse de construction.

Sur le chorus de *Shorter*, à partir de 2'32'', le piano joue plus un rôle de coloriste, qui pose des harmonies et crée des atmosphères, en se mêlant aux sonorités du saxophone et au jeu de la section rythmique.

Le chorus de saxophone se caractérise par l'exploitation de phrases très amples et étendues dans la durée, et par la recherche d'une palette de sonorités diversifiées. Herbie va jouer, au début du solo, sur le développement de couleurs en demi-teinte, dans la tessiture moyenne du piano, en posant simplement les accords sur chaque mesure, entre 2'32'' et 2'56''. Sur la seconde grille, à 3'15'', là où le jeu du saxophone se fait plus animé, le piano fait entendre des accords plus tendus harmoniquement, en utilisant des extensions qui créent des dissonances. Le jeu du piano est également plus rythmique et monte dans une tessiture aiguë sur cette seconde grille.

Sur les chorus de *Vonetta*, Herbie Hancock développe donc un jeu très souple, qui s'adapte aux mouvements des improvisations et qui exploite une riche palette de couleurs d'accords et de sonorités instrumentales.

Le jeu de Herbie Hancock se caractérise également par une utilisation très fine des conduites de voix et des mouvements d'accords. Ceci va notamment lui permettre de développer un jeu très mobile, et de construire une entente complice avec Ron Carter. L'introduction de *Limbo* nous en offre un bel exemple.

Relation piano-contrebasse dans l'introduction de *Limbo*⁹⁴

Sur cette introduction, qui prend globalement la forme de deux grilles du thème, le piano et la contrebasse développent des lignes parallèles, qui s'entrecroisent et se répondent dans un

⁹⁴ Cf. CD #1, page n°9.

jeu très complémentaire. Par exemple, au tout début, entre 0'01'' et 0'05'', Herbie joue une phrase qui suggère le dessin mélodique et rythmique du début du thème, et Ron Carter suit le même mouvement dans sa ligne de basse (exemple ci-dessous).

Rythmiquement, les deux instruments se complètent également et tissent un contrepoint où chaque voix évolue en fonction de l'autre. A 0'05'', le piano joue un motif rythmique en triolets de croches. Cette idée est reprise et développée par la contrebasse sur des notes répétées, en une ligne mélodique descendante, de 0'08'' à 0'12'', pendant que le piano joue une phrase ascendante. A d'autres moments, Ron Carter esquisse les contours de la forme en marquant les basses, comme entre 0'15' et 0'19'', ou entre 0'32'' et 0'37'', moments qui correspondent à la fin de la grille.

Dans son jeu avec Herbie Hancock, Ron Carter a donc autant un rôle d'instrument mélodique que de fondation harmonique.

Souplesse de la section rythmique

L'interchangeabilité⁹⁵ des rôles de soliste/accompagnateur permet aux musiciens de la section rythmique de créer un jeu mouvant, où chacun peut interrompre la régularité de la pulsation, en jouant sur une équivalence rythmique, ou en sortant du tempo. Cette composante du jeu du trio rythmique, et particulièrement du duo contrebasse-batterie, peut se définir par l'expression *stop and go*. Ce jeu de *in and out* rythmique va renforcer les interactions entre les musiciens et leur permettre d'exploiter chaque idée musicale dans une construction à plusieurs.

Dans sa configuration de groupe, le quintet sort donc du modèle habituel soliste/accompagnateur. Sans abandonner complètement sa fonction de préservation de la pulsation

⁹⁵ Stéphane Carini, *Les singularités flottantes de Wayne Shorter*, op. cit. p. 82.

et de la structure, la section rythmique dépasse le rôle d' « accompagnement » d'un discours et va occuper l'avant-plan sur certains thèmes, comme *Vonetta*, *Nefertiti*, *Limbo*, *Orbits*, *Dolores*.

Place de la section rythmique dans le quintet : l'exemple de Vonetta⁹⁶

L'exposé de *Vonetta* offre un exemple original de liberté de la section rythmique et de la place que cette dernière prend dans le fonctionnement du groupe.

La première phrase du thème, jusqu'à 0'14'', est d'abord exposée au piano, accompagné par la contrebasse, qui joue simplement en ponctuant la mélodie, dans la respiration du piano, et sans marquer de pulsation. A 0'15'', Miles reprend la première phrase du thème, faisant écho au piano, tandis que Herbie marque les appuis de la mélodie, et que Ron Carter joue en contrepoint de la trompette. Ceci donne une stabilité au thème, tout en laissant flotter la phrase de trompette dans un rythme libre.

A 0'30'', le saxophone, associé à la batterie, fait entendre à nouveau la première phrase du thème. La section rythmique joue une sorte de ponctuation autour du thème, en apportant des touches de couleurs instrumentales, qui créent un rythme mouvant et font vivre la mélodie. Le trio rythmique quitte ici son rôle d'accompagnement du thème et joue sa propre version de la mélodie, en relation étroite avec les soufflants. A travers le jeu de cymbales et les roulements de caisse claire de Tony Williams, les couleurs d'accords et les *glissandi* de Herbie Hancock, ou les lignes mélodiques de Ron Carter, la section rythmique développe ici plus un jeu de coloriste que de repère rythmique.

A partir de 0'43'', le saxophone et la trompette jouent la deuxième phrase du thème, et la section rythmique fait apparaître le tempo de façon plus claire, en retrouvant un jeu plus habituel. A la fin du thème, à 0'54'', le trio rythmique interrompt à nouveau la pulsation et rejoint les soufflants pour marquer la dernière phrase du thème, qui, de 1'00'' à 1'05'', résonne en écho sur les sons de cymbales, la gamme ascendante du piano, et les trémolos de la contrebasse.

A travers l'exemple de *Vonetta*, on peut constater que les musiciens du quintet ne s'enferment pas dans des rôles prédéfinis, et cherchent à faire sonner le groupe de plusieurs façons différentes, en mettant en avant la section rythmique, et en exploitant le potentiel de chaque instrument. Ainsi, pour les improvisateurs, il ne s'agit plus de développer un phrasé

⁹⁶ Cf. CD #1, page n°7.

linéaire, mais de construire un discours commun avec la section rythmique. Sur des morceaux comme *Fall*, *Nefertiti*, ou la première version de *Pinocchio*⁹⁷, les « solistes », que sont Miles, Shorter et dans certains cas Herbie Hancock, sont relégués à un rôle de répétition du thème en boucle, pendant que la section rythmique fait évoluer cette forme dans le temps.

Cette reconfiguration des notions de soliste et d'improvisateur amène le groupe à expérimenter de nouvelles formes, où les rôles sont « inversés ».

2. b. Mobilité des rôles au sein du quintet

Le morceau *Fall*⁹⁸ entremêle de façon très étroite les notions d'improvisation/ écriture, et de soliste/ accompagnateur. En effet, le déroulement du morceau est fondé sur le dialogue entre des parties improvisées et des parties écrites, qui sont jouées en boucle par les soufflants. Le thème est donc omniprésent pendant toute la durée du morceau, et il évolue selon les constructions de la section rythmique et les improvisations successives de chaque musicien.

Les soufflants jouent ainsi tour à tour le rôle d'improvisateur et d'accompagnateur.

Au début du morceau, par exemple, la trompette improvise librement autour du thème, qui est joué en boucle par le saxophone. La contrebasse a également un rôle mélodique, et joue une phrase descendante (notée « a1 » ou « a2 » sur la partition du thème, jointe en annexe n° 3) qui revient régulièrement comme un leitmotiv à plusieurs endroits du thème. Dans son discours, du début à 2'19'', Miles alterne entre des passages improvisés et des passages où il reprend le thème écrit avec le saxophone. Sa fonction de soliste-improvisateur est donc beaucoup moins définie ; elle change de plan sans arrêt et oscille entre l'improvisation et le thème, le solo et son « accompagnement ».

Plus loin, à 2'20'', les musiciens adoptent une configuration différente sur le « solo » de piano. Celui-ci commence par une improvisation commune du duo piano-contrebasse, qui sort de la mise en place du début du morceau. Le thème n'est repris par les soufflants que sur la deuxième partie de la grille (notée A2 sur la partition) et se poursuit sur la seconde grille d'improvisation. Wayne Shorter et Miles Davis ont ici un rôle de « gardiens du temple »⁹⁹,

⁹⁷ Enregistrée le 19 juillet 1967, le même jour que la prise *master*.

⁹⁸ Cf. CD #2, page n°5.

⁹⁹ Expression de Miles Davis, citée par Shorter dans une interview avec Alex Dutilh, *Wayne Shorter, le lièvre et la tortue*, op. cit. p. 13.

pendant que le trio rythmique improvise une construction, sur la pulsation dédoublée de Tony Williams et sur les contrepunts du duo Herbie Hancock-Ron Carter.

Tout au long du morceau, la contrebasse a un jeu très mélodique et libre autour de la forme du thème. Elle joue avec la phrase « a », « leitmotiv » du thème en la variant rythmiquement, et construit des lignes mélodiques parallèles au discours des « improvisateurs » successifs. On peut considérer qu'elle a un rôle de soliste, autant que les soufflants et le piano, dans le déroulement du morceau. Ce rôle se révèle en effet à la fin du morceau, à 5'33'', où Ron Carter improvise autour de la phrase « a », pendant que les autres musiciens l'accompagnent, sur la mélodie du thème.

L'exemple de *Fall* montre à quel point les fonctions de chaque musicien peuvent être mobiles et évolutives au sein du quintet. Dans cette démarche d'exploration des rôles de chacun dans un jeu collectif, le quintet pousse l'expérience jusqu'à l'« inversion » des rôles de soliste/ accompagnateur et l'abandon des plages d'improvisation successives. *Nefertiti* est l'exemple le plus représentatif de cette démarche.

L'« inversion des rôles » dans le quintet : exemple de Nefertiti

Tout au long de ce morceau, les soufflants, qui jouent le thème en boucle, sont relégués à un rôle d'accompagnement du trio rythmique. Celui-ci crée une construction qui évolue et qui prend de l'ampleur au fil du morceau.

Pendant onze grilles successives, le saxophone et la trompette répètent le thème en introduisant des variantes dans le placement rythmique de la mélodie, et des décalages entre les deux voix. Ce thème va passer petit à petit au second plan par rapport au jeu de la section rythmique, qui monte en puissance, notamment à travers le jeu de Tony Williams.

Dès la première grille du thème, joué par Shorter¹⁰⁰, la contrebasse développe un discours très fourni sur la partie A2 du thème (cf. partition en annexe n° 2) à 0'19'', et occupe déjà l'avant-plan, en complémentarité avec le saxophone. Le piano et la batterie jouent un rôle d'accompagnement plus traditionnel.

Sur la deuxième grille, Miles rejoint Shorter sur la partie A2 du thème, et le jeu de la batterie s'anime, en interaction avec la contrebasse, par exemple à 0'57''.

Dans la progression du morceau, on peut remarquer que le jeu du trio rythmique, et en particulier celui de la batterie, s'intensifie en volume sonore et en décalages rythmiques à chaque fin de grille. En effet, les quatre dernières mesures du thème laissent un espace de

¹⁰⁰ Cf. CD #2, plage n° 1.

silence, ouvert au « remplissage » de la section rythmique. Celle-ci va progressivement dépasser les limites de cet espace et occuper de plus en plus de place dans le déroulement de la grille, à travers le développement de décompositions rythmiques, d'équivalences et de polyrythmies.

A partir de 2'25'', le jeu de batterie se fait plus présent, voire envahissant, tout en construisant un jeu commun avec le piano. Ces deux musiciens vont tendre, dans un jeu très complice, vers une déconstruction rythmique et harmonique du thème, que l'on entend par exemple entre 2'42'' et 2'59'', sur la partie A2 du thème, ou plus loin entre 4'46'' et 5'04''. En complémentarité avec ce jeu *out* du duo piano-batterie, la contrebasse garde un rôle stabilisateur, en continuant de marquer la pulsation, surtout dans les passages où l'intensité sonore atteint son maximum. Ceci accentue le décalage entre le jeu très fougueux du piano et de la batterie d'une part, et la permanence du thème des soufflants.

On peut observer que la montée en tension du jeu de la section rythmique, orchestrée principalement par le batteur, ne progresse pas de façon linéaire, mais plutôt par vagues d'intensité. Tony Williams ménage en effet des contrastes dans l'évolution du morceau et surprend l'auditeur en contournant ses attentes. Par exemple, de 4'11'' à 4'43'', la batterie diminue progressivement l'intensité de son jeu pendant toute la longueur du thème, jusqu'au *pianissimo*, ce qui pourrait faire croire à une fin de morceau. Cependant, ce n'est qu'une feinte pour mieux accentuer le retour en force de la batterie sur le début du thème suivant à 4'46'', et sa montée en puissance, qui tend vers un énorme solo de batterie, sur les trois grilles suivantes, entre 4'46'' et 6'30''. Par la suite, la batterie fait à nouveau croire à la fin du morceau, à 6'27'', en suspendant le tempo dans un roulement de caisse claire, mais elle reprend la pulsation et se retrouve en position de soliste, en dialogue avec la contrebasse, sur l'avant-dernière grille, entre 6'32'' et 7'06'', où l'énoncé du thème a disparu.

La dernière grille du thème est jouée en quartet, sans piano, par les soufflants, qui reprennent la mélodie sur les ponctuations explosives de Tony Williams et les variations rythmiques de Ron Carter.

L'exemple de *Nefertiti* met en évidence une composante essentielle du jeu du quintet, qui est l'*indétermination* du rôle de chaque musicien. Miles Davis peut certes apparaître comme un leader, qui oriente le travail musical du groupe, et le représente dans le contexte extra-musical du business et de la popularité, mais le jeu collectif du quintet, en concert comme en enregistrement, nous montre que les musiciens dépassent cette hiérarchie binaire de leader/sidemen. Lorsque l'on écoute *Nefertiti*, on a bien du mal à définir qui est le soliste dans « l'affaire » : les soufflants qui énoncent le thème, le batteur déchaîné, le pianiste sur certains

passages ? En fait, la question ne se pose pas dans ces termes, mais plutôt en termes d'architecture sonore, de plans tridimensionnels. La flexibilité des rôles dans le quintet contribue à créer plusieurs plans mouvants, qui se superposent et interagissent dans la construction des morceaux. Cette flexibilité se définit également dans la liberté d'orchestration des morceaux. Certaines pièces peuvent être jouées en quartet, comme *Pee Wee*¹⁰¹ de Tony Williams, où la trompette est absente ; les musiciens de la section rythmique peuvent également choisir de jouer en duo contrebasse-batterie, ou piano-contrebasse, sur certains solos.

La démarche collective du quintet s'inscrit donc dans l'abandon, voire le refus des habitudes de jeu, et dans la prise de risque permanente qui est un véritable choix esthétique dans l'orientation musicale du groupe.

c. L'approche expérimentale du quintet : vers une forme de free jazz

L'irruption du risque dans l'orientation musicale du quintet

Il convient d'abord de définir la notion de risque que l'on va évoquer ici, car elle rentre en jeu dans l'élaboration de la musique du quintet et en détermine les orientations.

Toute forme d'improvisation comporte en elle une part de risque et d'inconnu. Mais celle-ci peut être minimisée par l'adoption d'un style donné, et d'un ensemble de règles préétablies, qui limitent le champ d'action du musicien et génèrent une ligne de conduite dans son jeu improvisé. L'improvisation peut alors devenir très prévisible, comme par exemple chez certains musiciens de be bop, qui s'enferment dans des formules, ou « plans », et dont le jeu n'offre aucune surprise.

La prise de risque, voulue par Miles Davis et son quintet correspond à la remise en question de tout « confort » musical. Cette attitude des musiciens de « se mettre en danger » musicalement va les amener à renoncer à l'assurance de toute forme de convention établie, qui balise le discours et l'inscrit dans des habitudes de langage. Cette notion de risque fait écho au discours de Steve Lacy sur l'improvisation, qui incarne pour lui l'attitude d'être « toujours au bord du gouffre et prêt à y sauter. »¹⁰². L'improvisation apparaît comme un moyen unique d'ouvrir de nouvelles directions musicales : « Quand on s'y lance [*dans l'improvisation*], on a beau avoir des années de préparation, une certaine sensibilité et une

¹⁰¹ In « Sorcerer », morceau enregistré le 24 mai 1967 à New York (Columbia).

¹⁰² Steve Lacy, cité dans Derek Bailey, *L'improvisation : sa nature et sa pratique dans la musique*, Paris, Outre mesure, collection Contrepoints, 1999, p. 73.

certaine expérience, cela n'en reste pas moins un saut dans l'inconnu. On peut, en effectuant ce saut, découvrir des choses intéressantes qu'on ne parviendrait pas, je crois, à découvrir autrement. »¹⁰³

C'est dans cette recherche de nouveaux modes d'expression que s'inscrit la démarche du quintet de « sauter dans le vide ». Ce choix musical, qui fait entrer l'indétermination dans la construction même des morceaux, constitue un véritable plan d'action du quintet.

« Live at the Plugged Nickel »

En novembre 1965, après avoir enregistré leur premier album, « E.S.P. » et tourné dans de nombreuses villes américaines, les musiciens du quintet aboutissent à une réelle cohésion de groupe. Cette entente musicale est si maîtrisée qu'elle en devient problématique pour les membres du quintet. En effet, malgré leur recherche d'innovation, les musiciens se connaissent tellement bien qu'ils s'installent dans une sorte de systématisme de jeu, où même l'originalité devient attendue. Cette difficulté à innover est accentuée par le répertoire limité de standards que le quintet continue à jouer en concert. A propos de cette période, Herbie Hancock raconte : « ...même à travers notre approche musicale très créative et souple, on agissait tous selon certaines attentes. Je savais que si je faisais telle chose, Ron jouerait telle autre chose, ou Tony savait que s'il jouait comme ci, je répondrais comme ça. Ca devenait si facile à faire que c'en était presque ennuyeux. »¹⁰⁴.

Pour sortir de ce confort de groupe et continuer à évoluer dans leur recherche de créativité, les musiciens vont opter pour une expérience radicale, initiée par Tony Williams.

A la veille de leur concert au Plugged Nickel, un club de Chicago, Tony Williams propose aux autres sidemen du quintet de sortir de leurs habitudes de jeu en faisant de « l'anti-musique » : « C'est-à-dire, de jouer tout sauf ce à quoi on [*le public et les autres musiciens*] s'attend le plus. »¹⁰⁵. A cette époque, bien des musiciens de free jazz suivent cette orientation musicale d'aller à l'encontre de toute attente et de briser les conventions d'usage. Cependant, pour les musiciens du quintet, cette démarche représente une réelle prise de risque, d'une part vis-à-vis du public de Miles Davis, habitué aux sonorités d'un jazz proche du hard bop et du

¹⁰³ Steve Lacy, cité dans Dereck Bailey, *L'improvisation : sa nature et sa pratique dans la musique*, op. cit. p. 73.

¹⁰⁴ Herbie Hancock, cité dans Michelle Mercer, *Footprints, The Life and Work of Wayne Shorter*, op. cit. p. 108.

¹⁰⁵ Tony Williams, cité dans Michelle Mercer, *Footprints, The Life and Work of Wayne Shorter*, op. cit. 109.

cool, et d'autre part par rapport à Miles Davis lui-même, qui observait avec scepticisme ce genre d'expérimentation free sans pour autant y être hostile¹⁰⁶.

Le soir du 21 décembre 1965, qui ouvre une série de trois concerts au Plugged Nickel, les quatre sidemen du quintet décident finalement de tenter l'expérience en *live*, pour la « survie » et l'évolution du groupe. L'urgence des conditions de jeu en *live* va agir comme un catalyseur sur les musiciens et les amène à faire preuve d'une grande qualité d'écoute, afin de saisir au vol et de développer les propositions de chacun.

Analyse des concerts au Plugged Nickel

Sur les enregistrements des concerts des 22 et 23 décembre, on peut capter ce courant d'innovation qui circule dans le quintet, et qui « contamine » également le jeu de Miles. Sur un matériel de « vieux » standards, comme *Stella By Starlight*, *So What*, *'Round About Midnight*, les musiciens réinventent un jeu de groupe où ils se surprennent mutuellement, et donnent ainsi une sonorité nouvelle à ces « tubes ».

'Round About Midnight

Dans *'Round About Midnight*¹⁰⁷, par exemple, le quintet exploite en profondeur certains principes de jeu adoptés lors des précédents concerts, et les dépasse pour créer un jeu insolite et imaginaire. Sur la traditionnelle introduction de trompette hors pulsation, Miles et le trio rythmique développent un jeu en dialogue, très mobile et libre.

Par exemple, à la fin de l'introduction mélodique de la trompette¹⁰⁸, à 0'35'', la section rythmique fait apparaître un tempo dédoublé, en interaction avec le trille de la trompette, puis ce tempo devient deux fois plus lent pour suggérer l'entrée du thème à 0'43''. L'exposition du thème par la trompette se caractérise par une grande souplesse rythmique et par un jeu sur les timbres instrumentaux, dans un rapport très étroit avec la section rythmique. Dans son énoncé du début du thème, de 0'46'' à 1'31'', Miles déforme le son de sa trompette, le distend, et met ainsi en avant un travail sur la matière sonore, plus que sur la mélodie en elle-même. Cette démarche caractérise d'ailleurs également son jeu en solo, ce qui constitue un renouvellement du jeu du trompettiste, jusque là fondé sur le développement mélodique de modes ou d'intervalles.

¹⁰⁶Idem, p. 111. Michelle Mercer relate en effet l'intérêt de Miles pour un trompettiste comme Don Cherry : « Plus d'une fois il [Miles Davis] sortait de scène après un set et se vantait: " Je faisais vraiment du Don Cherry là, non ?" »

¹⁰⁷ In « Miles Davis, Highlights from the Plugged Nickel », enregistré en *live* le 22 décembre 1965, Columbia.

¹⁰⁸ Cf. CD #2, page n°2.

La section rythmique développe également un jeu imprévisible sur ce début de thème. Elle fait évoluer librement la grille du thème dans une pulsation très changeante et dans une forme étirée, en ponctuation des interventions de Miles, comme par exemple entre 1'17'' et 1'22''.

Sur cette introduction, le batteur alterne entre un jeu bruitiste, où il utilise les balais sur la caisse claire, ou fait résonner des sons de cymbales, et une ponctuation rythmique, en interaction avec la contrebasse et le piano. Cette liberté que s'accordent les musiciens, dans une configuration qu'ils connaissent et qu'ils ont déjà maintes fois pratiquée, leur permet de déstructurer le thème et de lui donner une dimension plus ouverte, pour pouvoir le « réécrire » à quatre.

L'« anti-musique » expérimentée par le quintet se perçoit également dans le déroulement des solos et dans leur construction.

A la fin du solo de Miles, à 3'15'', les musiciens jouent les quatre dernières mesures de *break* du thème, puis, au lieu de redescendre sur le swing pour le prochain solo, comme on s'y attend, ils restent suspendus sur un sommet de tension et de volume sonore. Le saxophone commence donc son solo, à 3'35'', par une montée très intense, en interaction avec le piano et la batterie, et qui se résout à 3'43''.

Après un développement mélodique du thème, Shorter essaime son chorus de passages *out* harmoniquement, entre 4'35'' et 5'32'', où il construit progressivement un phrasé atonal, dans un dialogue très complémentaire avec le piano. L'esprit « anti-musique » se manifeste d'une autre manière à la fin de son solo, à 5'33'', par un « pied de nez » joué par le saxophone et le duo contrebasse-batterie, qui introduit tout à coup un petit clin d'œil comique à une formule cliché du *be bop* (exemple ci-dessous).

La démarche de déconstruction du quintet se reflète également dans le chorus de piano. Au début de son solo, à 5'49'', Herbie Hancock « désintègre » le tempo en l'étirant, grâce au jeu complice de Tony Williams, qui introduit des équivalences rythmiques sur le développement motivique du piano. Le discours du piano s'étire de plus en plus et descend

progressivement dans le grave jusqu'à 6'12''. Sur la suite du solo, Tony Williams reprend son accompagnement, en interrompant par moments la pulsation à la *ride*, ce qui ouvre l'espace aux interventions de la contrebasse et à des constructions collectives du trio rythmique.

C'est cette grande capacité d'écoute et de réactivité qui permet au quintet de développer n'importe quelle idée musicale, aussi déroutante soit-elle, et de créer un jeu collectif très différent sur chaque morceau.

La parenté du quintet avec le free jazz

Sur certains morceaux, comme *So What*¹⁰⁹, le jeu du quintet se rapproche beaucoup du free jazz, dans le traitement du son et l'intensité que les musiciens déploient.

Sur le chorus de saxophone¹¹⁰ à 3'44'', par exemple, Shorter fait entendre un jeu sur des motifs répétitifs et obsessionnels, qui « saturent » l'espace sonore, à la manière de Coltrane. Mais Shorter ne se limite pas à cette référence à Coltrane, et va plus loin dans l'expérimentation sur le son et le phrasé du saxophone. Cette expérimentation se manifeste dans un développement pointilliste entre 4'46'' et 5'21'', où il explore un jeu très vélocé, sur un *up tempo* à la limite de la rupture. Plus loin, Shorter exploite un motif en le saturant progressivement, dans le son et la vitesse, de 5'22'' à 5'50''. A 6'39'', après un passage très fragmenté, le saxophone remplit à nouveau l'espace sonore. Jusqu'à 8'35'', il développe avec la batterie un passage d'une grande intensité musicale, où il fait monter la tension en jouant en-dehors du tempo et en repoussant les extrêmes de son instrument, dans un jeu proche des cris et des râles d'un certain free jazz.

Le solo de saxophone s'achève sur un pic d'intensité, nourri par le batteur, qui poursuit son jeu explosif et détourne ainsi l'arrivée trop attendue du chorus de piano pour intercaler un solo de batterie entre 8'56'' et 11'26''.

La remise en question des conventions musicales à travers ces concerts au Plugged Nickel renvoie aux expériences des musiciens de la « new thing », comme Eric Dolphy, Don Cherry, Ornette Coleman, qui explosent les limites du langage traditionnel du jazz, aussi bien dans leur jeu instrumental qu'au niveau des critères établis de cette musique. Pour le quintet, cette recherche de liberté correspond à une volonté de renouveler le langage du jazz, comme l'évoque Shorter : « “free jazz ” signifie faire tout ce qui n'évoque pas pour vous un fardeau de tradition. Vous voyez, quelque chose de traditionnel qui pèse sur vos épaules...Si vous en

¹⁰⁹ In « Miles Davis, Highlights from the Plugged Nickel », enregistré en *live* le 23 décembre 1965, op. cit.

¹¹⁰ Cf. CD #2, plage n°3

avez marre de ce fardeau, vous le balancez. »¹¹¹. Cependant, cette démarche n'implique pas une attitude unilatérale de déni de toute convention, mais plutôt la liberté des musiciens d'adopter plusieurs approches musicales, qu'elles soient dans une tradition jazz déjà établie ou en-dehors de cette tradition. Ainsi, la liberté du quintet lors des concerts du Plugged Nickel, et dans leur jeu d'ensemble en général, va de pair avec « une certaine conscience musicale, où l'ego ne fait pas partie de la musique. »¹¹², ainsi que l'évoque Ron Carter. Chacun se sent libre de lancer une idée musicale, qu'elle fasse référence à un certain type de jazz ou qu'elle soit complètement inédite, car il sait que les autres musiciens vont saisir cette idée et immédiatement « sauter à la bonne page dans leur livre »¹¹³. C'est cette forme de confiance de groupe et de connexion entre les musiciens qui définit la liberté du quintet.

L'approche développée par le quintet lors de ces trois soirées va marquer l'évolution du groupe dans son jeu en studio et surtout en *live*. Elle peut se résumer à la volonté de repousser les limites du jazz sans les briser pour autant, et de pouvoir ainsi produire des possibilités infinies d'expérimentation et de création musicale en groupe. En ce sens, la musique du quintet ne se fige pas dans une seule direction, et peut parfois s'avérer plus libre que certaines attitudes « fanatiques » du free jazz, où la liberté devient une contrainte, et où les musiciens s'interdisent certaines possibilités, comme de jouer une mélodie ou un tempo donné.

Le quintet va donc développer cette entente quasi-fusionnelle lors des nombreux concerts qui suivent durant l'année 1966, et retourne en studio en octobre 1966 pour enregistrer « Miles Smiles ». Le mode d'enregistrement de cet album témoigne du niveau de cohésion atteint par les musiciens : après un bref déchiffrage de chaque morceau, le quintet enregistrerait la version définitive des morceaux en une seule prise, comme si c'était en *live*.

Cette démarche de création des morceaux *en temps réel*, à partir des idées qui surgissent « dans le feu de l'action », amène le quintet à une forme de composition dans l'improvisation, où chaque musicien développe une conscience de l'œuvre¹¹⁴ qui se crée et possède la responsabilité de sa cohérence en tant qu'œuvre. Le morceau *Sanctuary*¹¹⁵ offre un exemple édifiant de cette forme d'œuvre, qui prend la dimension de musique de chambre pour quintet.

¹¹¹ In Denis Constant, « Le temps de l'action », *Jazz Magazine*, n° 194, novembre 1971, p. 31.

¹¹² Cité dans Michelle Mercer, *Footprints, The Life and Work of Wayne Shorter*, op. cit. p. 112.

¹¹³ Ron Carter, Idem.

¹¹⁴ On reviendra sur ce terme plus tard dans cette étude.

¹¹⁵ In « Circle in the Round », Columbia. Enregistré le 15 février 1968, donc dans une période de « maturité » pour le quintet.

L'aboutissement de « l' Extra Sensorial Perception » développée dans le quintet : l'exemple de Sanctuary¹¹⁶.

La communication quasi-télépathique qui s'établit entre les musiciens du quintet leur permet de créer une œuvre unique comme *Sanctuary*.

Pour l'enregistrement de ce morceau, le quintet accueille George Benson à la guitare, qui préfigure l'orientation « électrique » adoptée par Miles lors de ses prochains albums. Cependant, la guitare a ici un rôle de ponctuation mélodique, et joue sur les couleurs et les résonances des sons. George Benson adopte un jeu discret très en finesse, et parvient à se fondre dans l'entremêlement de textures créé par le quintet.

La réalisation de ce morceau pousse à leur extrême les principes du jeu collectif mis en place par le quintet, et fait appel à la palette sonore de chaque musicien, comme dans une forme d'écriture pour orchestre, où les parties se complètent et créent un jeu de textures qui s'entrelacent.

Le thème de *Sanctuary* : une construction collective

Cette forme de « composition en temps réel » est rendue possible par la grande simplicité du thème et sa structure, qui donne beaucoup d'importance à l'espace et au silence au sein du morceau. Ainsi, la mélodie écrite tourne autour de quelques notes, et s'organise dans une structure très aérée, marquée par le retour cyclique d'une phrase « leitmotiv », notée « x » (cf. partition du thème, en annexe n°8), un peu à la manière de *Fall*. Dans sa conception, ce thème possède le caractère inachevé d'une ébauche : il trace les contours d'un morceau et laisse aux musiciens la liberté d'en achever la composition, dans un contexte improvisé.

Dans l'exposé du thème, du début jusqu'à 1'33'', on entend en effet un jeu de dialogue entre les parties écrites, jouées par les soufflants, et les interventions improvisées des autres musiciens, qui s'ouvrent par les réponses de la guitare, et s'étoffent progressivement des timbres des autres instruments. Plus qu'un simple jeu de dialogue, la construction du thème et l'évolution du morceau font l'objet d'un véritable travail d'élaboration et d'accroissement du matériau musical. Les interventions de Ron Carter et de Herbie Hancock, qui animent peu à peu le morceau, dépassent la fonction de ponctuation de la mélodie, et entrent dans le processus de création du thème. En exploitant en profondeur le type de jeu ouvert mis en place dans le quintet, Herbie Hancock et Ron Carter développent ici une coloration très fine du thème et de ses développements par les deux soufflants.

¹¹⁶ Cf. CD #2, plage n°4.

Sur le premier exposé du thème, par exemple, le duo contrebasse-piano pose les fondements harmoniques de la mélodie jusqu'à 0'33'', moment qui correspond à la fin de la première partie du thème, notée « A1 ») sur la partition. Ron Carter et Herbie Hancock introduisent progressivement un mouvement au fil du thème, dans un jeu de dialogue avec la mélodie des soufflants. A partir de la deuxième partie du thème (notée « A2 »), qui commence à 0'34'', le jeu de piano s'étoffe d'accords arpégés, qui font écho aux accords de la guitare, puis introduit un élément rythmique répétitif à 0'41'', comme en prolongement des courtes interventions de la batterie. Cette animation rythmique se transmet également à la contrebasse au cours de la deuxième partie du thème, et va être développée dans le jeu de Ron Carter sur la troisième partie (notée « A3 »), à partir de 1'01''. Sur cette partie, la contrebasse fait entendre un jeu de cloches sur une note répétée, qui revient de façon lancinante, en réplique à la progression de la mélodie, jusqu'à 1'16''.

Le jeu du duo contrebasse-piano est très évolutif et se construit tout au long du morceau, pour aboutir à une grande richesse de timbres, qui se déploie librement sur le dernier thème, à partir de 7'28''.

En effet, ce dernier thème concentre en lui l'évolution du morceau et il est repris dans le mouvement de progression des solos. Les soufflants ne reprennent pas l'intégralité du thème à la suite de la phrase « leitmotiv » jouée par le piano à 7'15'', comme on peut s'y attendre, mais ils prennent la mélodie en route, au milieu de la première partie du thème, (notée « a2 ») à 7'28''.

L'exposé de cette fin de thème est marqué par la richesse des sonorités, apportée notamment par Ron Carter, qui fait preuve d'une grande créativité dans la construction de son jeu. Ainsi, dès le retour de la mélodie, la contrebasse adopte un jeu très mélodique, en contrepoint des soufflants, jusqu'à 7'41''. Puis, entre 7'46'' et 8'03'', elle fait entendre une construction fondée sur l'utilisation d'harmoniques et de sons non-tempérés, qui se superpose aux autres instruments et crée une subtile architecture sonore. Par la suite, de 8'09'' à 8'17'', la couleur du thème évolue vers des sonorités plus amples, amenées par les harmonies du piano, qui se déploient sur toute la tessiture de l'instrument, et par les trémolos de la contrebasse. Celle-ci exploite le jeu en trémolo et développe une ligne indépendante du thème, un peu hors tempo et hors harmonie, et crée, jusqu'à 8'34'', une texture sonore pointilliste, furtivement reprise par la guitare à la fin du thème, à 8'36''.

Tony Williams joue également un rôle déterminant dans la réalisation de *Sanctuary*, en choisissant d'abandonner complètement le marquage régulier de la pulsation. Il permet ainsi de mettre en avant la respiration naturelle du morceau, et estompe la segmentation de l'espace

sonore en unités de temps que sont la pulsation, la mesure, ou la carrure. Dans ce temps suspendu, Tony Williams adopte un jeu bruitiste très discret et colore l'atmosphère du morceau par des touches sonores, dans lesquelles le son de batterie est parfois méconnaissable.

Il serait trop long d'énumérer ici tous les détails de cette orchestration quasiment improvisée par le quintet et George Benson. Mais il suffit de tendre l'oreille à chaque instant du morceau pour percevoir les connexions entre les instruments, qui se font sans cesse écho, et qui créent de ce fait une construction d'une grande cohérence, dans le développement du matériau thématique et de la palette sonore de chaque instrument.

Cette cohérence est également due à la connexion entre les différents solos et leur rapport étroit au thème, qui transparait sur toute la durée du morceau.

Enchaînement des solos

Le solo de Miles s'inscrit en effet dans la continuité du thème, dont il cite le matériau motivique à plusieurs reprises (notamment entre 2'01'' et 2'20'', ou entre 3'35'' et 3'54''), et dont il exploite la construction très aérée. Ceci permet aux musiciens de poursuivre l'élaboration collective du discours, initiée dans le thème. L'improvisation de la trompette apparaît donc moins comme un « solo » que l'on peut isoler des autres instruments, que comme une partie reliée à l'évolution d'une construction collective.

L'improvisation de Shorter, qui commence à 4'27'', présente une autre forme de jeu collectif. Dans la construction de son discours, Shorter joue sur des couleurs modales et instrumentales. Par exemple, entre 4'57'' et 5'13'', il déroule des spirales de notes, dans une sonorité voilée, en exploitant la tessiture suraiguë du saxophone. Les autres musiciens se mêlent au son de Shorter et développent une texture fondée sur la ténuité des aigus de chaque instrument : les harmoniques de la contrebasse et de la guitare, le toucher délicat du piano.

Au début et à la fin de son solo, Shorter exploite également des constructions motiviques, qui évoluent par marche mélodique, sur le même modèle que le thème. Par exemple, entre 5'27'' et 5'40'', les musiciens suivent la montée progressive du motif de saxophone dans l'aigu et créent un mouvement commun de tension croissante.

Enfin, le solo de piano fait apparaître une texture bruitiste développée par la contrebasse et la batterie, en parallèle avec le phrasé du piano. Entre 6'02'' et 6'42'', le piano construit un jeu en dialogue avec la contrebasse, qui joue sur des sons harmoniques. Ce duo est complété par le jeu assez inédit du batteur, sur des craquements ou des grattements de sa batterie (on se demande même s'il ne s'agit pas d'un bruit parasite..).

La succession du thème et des différentes improvisations apparaît donc ici comme une suite de tableaux sonores, qui développent des atmosphères différentes, grâce au jeu très soudé des musiciens et à leur volonté d'exploiter des sonorités nouvelles. Mais plus qu'une simple recherche sonore, *Sanctuary* représente un aboutissement de la démarche d'ouverture du langage du jazz opérée par le quintet.

La recherche de la « ligne juste »¹¹⁷ dans *Sanctuary* : vers une cohérence d'œuvre écrite

Tout au long de ce morceau, les musiciens assouplissent les cadres de jeu que sont la succession thème/ solos, les carrures rythmiques, et en particulier la constante stylistique du jazz¹¹⁸. En effet, le jeu des musiciens s'éloigne parfois des constantes traditionnelles du jazz, comme l'importance du phrasé ou la permanence du blues, et développe des idées relativement nouvelles dans cette musique, comme la construction d'un discours bruitiste.

Le discours des musiciens n'est donc plus organisé en premier lieu selon des constantes de style, ou des schémas préconçus, mais il trouve son organisation et sa cohérence dans le déroulement de la musique, ou plus familièrement « dans le feu de l'action », grâce au jeu interactif des musiciens.

Cette ouverture des cadres, voulue par le quintet et essentielle dans la poétique de Wayne Shorter, permet ainsi de refaçonner de nouveaux cadres mobiles dans l'instant. Cette démarche se manifeste dans le jeu de chaque musicien sur *Sanctuary*, où l'on perçoit la recherche de la « ligne juste » chère à Shorter.

En effet, une des caractéristiques de ce morceau se trouve dans la sobriété du discours de chaque musicien, dans laquelle on perçoit la volonté d'aller à l'essentiel dans l'élaboration de la musique. Cette attitude tend vers une recherche de simplicité dans la formulation du discours : ne pas surcharger l'espace sonore d'une multitude d'informations, mais choisir une seule idée qui va faire sens dans la construction collective du morceau.

Les musiciens arrivent ainsi à façonner l'espace sonore et à lui donner une forme cohérente, où les différents matériaux entretiennent des liens logiques, créés par les interactions au sein du discours collectif. Il en résulte un morceau qui possède les caractéristiques d'une œuvre écrite : chaque partie instrumentale s'insère dans l'évolution de

¹¹⁷ Joël Pailhé, « composition et création en jazz, 2 : un répertoire en friche », *Jazz-Hot*, n°393, mars 1982, p. 26.

¹¹⁸ On désigne par cette expression l'ensemble des spécificités qui déterminent l'identité du jazz comme langage, et en particulier la référence à une certaine tradition orale, à travers la récurrence d'emprunts aux musiciens prédécesseurs, qui fait partie de la création en jazz.

l'ensemble orchestral, les différents éléments musicaux du thème et des improvisations sont traités dans une démarche de construction d'une forme globale.

L'écoute de *Sanctuary*, qui se rapproche d'une forme de musique de chambre, fait ainsi naître une question sur le statut de ce morceau. Celui-ci possède un caractère improvisé indéniable, mais il constitue en même temps un objet musical ayant un fonctionnement interne spécifique.

Une transcription des différentes parties instrumentales de cette pièce pourrait donc rendre compte d'une grande partie de son identité d'« œuvre écrite improvisée », contrairement à beaucoup d'autres morceaux, comme *E.S.P.*, *Pinocchio*, ou *Orbits*, qui conservent le côté éphémère de l'improvisation. Ceci remet en partie en question le côté « intranscriptible » du jazz, que l'on évoquait en introduction, et appelle une réflexion sur le statut particulier des œuvres du quintet et leur relation étroite à la pensée musicale de Wayne Shorter.

L'exemple de *Sanctuary* fait apparaître une composante essentielle de la musique du quintet qui se trouve dans la démarche d'*ouverture*. C'est, à mon sens, ce qui détermine les orientations musicales du groupe et son évolution vers une forme particulière d'œuvre. Afin de mieux cerner cette démarche et d'ouvrir des pistes de réflexion sur la notion d'« œuvre improvisée » développée par le quintet, on propose, dans une dernière partie, d'aborder le concept d'*œuvre ouverte* développé par Umberto Eco.

III- LA NOTION D'OUVERTURE DANS L'APPROCHE MUSICALE DU QUINTET

1. La musique du quintet analysée à travers l'œuvre ouverte de Umberto Eco

1. a. Umberto Eco : l'œuvre ouverte

Dans le cadre de ce travail, on se concentrera sur l'étude des premier et quatrième chapitres de *l'Œuvre Ouverte*. Il ne s'agit pas ici de détailler tous les aspects de l'œuvre ouverte (historique, esthétique...) développés par Eco, mais d'orienter notre recherche sur la *démarche* d'ouverture et ses implications sur le traitement du matériau. Ceci nous permettra de confronter certaines caractéristiques de cette démarche à la poétique musicale du quintet.

Présentation des notions d'ouverture et d'œuvre ouverte développées par Umberto Eco

Dans son essai *L'Œuvre Ouverte*, paru en 1962, Umberto Eco met en évidence et développe plusieurs concepts liés à la définition de l'œuvre d'art et à l'évolution de cette dernière au cours de l'Histoire, jusqu'au vingtième siècle. En partant de l'observation de formes artistiques contemporaines en musique, en peinture, ou en sculpture, l'auteur définit les caractéristiques d'une nouvelle forme d'œuvre d'art, en prenant appui sur la notion fondamentale d'*ouverture*.

Dans l'introduction de son ouvrage, Eco fonde sa réflexion sur la notion d'*ambiguïté*, définie par l'esthétique contemporaine comme inhérente à l'œuvre d'art : « l'œuvre d'art est un *message* fondamentalement *ambigu*, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant »¹¹⁹. C'est cette pluralité de l'œuvre d'art, analysée par Eco à travers la notion d'*ouverture*, et son prolongement dans le concept d'*œuvre ouverte*, qu'il nous importe de développer dans le cadre de cette étude. Ceci nous permettra d'établir des points de convergence entre ces notions contemporaines et la démarche musicale du quintet, dans la perspective de proposer une définition de cette démarche, et une réflexion sur les orientations musicales qui en découlent.

La notion d'ouverture

Afin de comprendre les nouvelles directions que prend l'Art contemporain, dans le processus de création des œuvres, Eco définit dans un premier lieu la notion d'ouverture. Cette idée exprime l'infinité de sens que suggère toute œuvre d'art, selon le point de vue que l'on adopte. L'œuvre d'art est définie comme une forme achevée qui peut se présenter sous des visages multiples, « un infini inclus dans du fini »¹²⁰.

L'ouverture repose en premier lieu sur la perception subjective de l'œuvre : selon la sensibilité de l'interprète (l'« émetteur » et le « consommateur » de l'œuvre), le contexte culturel, la perspective spatiale adoptée, l'œuvre d'art peut véhiculer une multitude de sens différents. Cette qualité de l'œuvre d'art, qui lui permet de manifester « une grande variété d'aspects et de résonances sans jamais cesser d'être elle-même »¹²¹, est, selon Eco, indissociable de la valeur esthétique de l'œuvre.

¹¹⁹ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Milan, Editions du Seuil, 1962 (édition originale), p.9.

¹²⁰ Luigi Payerson, , cité par Umberto Eco dans *L'œuvre ouverte*, op. cit. p. 36.

¹²¹ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, op. cit. p. 17.

Le concept d'œuvre ouverte

Bien que le concept d'ouverture puisse s'appliquer à toute œuvre d'art, depuis l'Antiquité, il n'a été formulé par l'esthétique qu'au cours du 19^{ème} siècle. A cette époque, les poètes symbolistes, comme Verlaine et plus tard Mallarmé, se penchent sur cette qualité d'ouverture de l'œuvre et esquissent une théorie de l'*œuvre ouverte*¹²². L'ambiguïté et l'indétermination deviennent les principes de création de l'œuvre, elles génèrent le flou, l'équivoque au sein de l'œuvre et amplifient ainsi son pouvoir de suggestion.

Il convient ici de préciser le sens que l'on donne au mot « indétermination », dans le cadre de ce travail. Dans *L'œuvre ouverte*, Eco développe cette notion en la replaçant dans le contexte de la science contemporaine : « La logique "à deux valeurs" (l'opposition classique entre le *vrai* et le *faux*, entre un fait et sa contradiction) n'est plus l'unique instrument possible de connaissance, et l'on voit apparaître des logiques à plusieurs valeurs pour lesquelles l'*indéterminé*, par exemple est une catégorie du savoir.. »¹²³. Dans un contexte artistique, l'indétermination désigne ce qui, dans l'œuvre, ne fonctionne pas selon un seul schéma prédéfini. La création de l'œuvre n'obéit pas à un ensemble fermé de règles unilatérales, mais introduit une part de souplesse dans le langage, non pas en le soustrayant à toute contrainte, mais en l'ouvrant à d'autres (une multitude de) règles de fonctionnement, sans en fixer de limites arbitraires. De ce fait, l'œuvre d'art « n'est plus dotée d'une fin nécessaire et prévisible »¹²⁴, elle est multiforme et mouvante.

La démarche artistique de l'œuvre ouverte amène donc les poètes à détourner le langage de sa fonctionnalité et de ses règles, afin de l'enrichir d'un vaste champ d'interprétations. Cette démarche de recherche d'indétermination touche également les autres domaines artistiques.

En musique, la recherche d'ouverture prend différentes formes, depuis la musique de Debussy jusqu'à celle de Webern. Cette démarche se traduit, chez ces deux compositeurs, par la volonté de s'éloigner du côté arbitraire et univoque de la tonalité, qui se libère difficilement de la relation tonique-dominante, et d'enrichir le champ de relations possibles dans leur travail d'écriture. L'ouverture se manifeste dans l'exploitation des couleurs modales et des échelles chez Debussy, et va prendre des proportions plus importantes avec l'atonalité, puis le dodécaphonisme chez Webern. Après l'avènement du dodécaphonisme, la recherche d'ouverture des compositeurs prend plus d'ampleur avec l'introduction de l'électronique et de la notion d'aléatoire dans les œuvres de compositeurs comme Henri Pousseur, ou John Cage.

¹²² Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, op. cit. p. 21.

¹²³ Idem, p. 30.

¹²⁴ Idem.

L'œuvre ouverte se caractérise donc par un travail sur le matériau artistique, qui vise à créer une infinité de relations et d'interactions entre les éléments de l'œuvre, et par là même à suggérer une multitude d'interprétations possibles, au sein d'une forme achevée. Cette approche appelle une participation active du « récepteur » de l'œuvre. A propos de l'écoute d'une musique sérielle post-dodécaphonique, Henri Pousseur décrit ainsi la situation de l'auditeur d'une œuvre : « Les phénomènes n'étant plus enchaînés les uns aux autres par un déterminisme de terme à terme, c'est à l'auditeur de se placer volontairement au milieu d'un réseau de relations inépuisables, de choisir pour ainsi dire lui-même ses dimensions d'approche, ses points de repère, son échelle de référence, de tendre à utiliser simultanément le plus grand nombre d'échelles et de dimensions possibles, de dynamiser, de multiplier, d'écarquiller à l'extrême ses instruments de saisie. »¹²⁵.

La recherche d'indétermination dans la construction de l'œuvre va évoluer vers un travail sur la forme même. Les artistes contemporains tendent vers la création d'œuvres mobiles, dont la forme n'est jamais fixée et peut prendre plusieurs aspects. C'est ce type d'œuvre que Eco appelle *œuvre ouverte en mouvement*.

L'œuvre ouverte en mouvement

En partant de l'observation d'exemples en art contemporain, comme la composition *Scambi* (« Echanges ») de Henri Pousseur, ou les mobiles de Calder, Eco propose une définition de l'*œuvre en mouvement*. Celle-ci se présente sous forme de fragments mobiles (de partition, de texte ou de matière), qu'il appartient à l'interprète (l'artiste et le spectateur) d'associer, afin de réaliser une version donnée de l'œuvre, parmi une infinité de possibilités. La notion esthétique d'*ouverture* devient ici un véritable « programme d'action »¹²⁶ dans la création de l'œuvre.

Dans sa démarche d'analyse de la poétique de l'œuvre ouverte, Eco interroge le contexte culturel, et il établit une relation entre les évolutions de la recherche scientifique et les « programmes opératoires »¹²⁷ adoptés par les artistes.

Eco met ainsi en évidence l'œuvre d'art comme *métaphore épistémologique* : « à chaque époque, la manière dont se structurent les différentes formes d'art révèle – au sens large, par similitude, métaphore, résolution du concept en figure – la manière dont la science ou, en tout

¹²⁵ Henri Pousseur, cité dans Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, op. cit. p. 24.

¹²⁶ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, op. cit. p. 37.

¹²⁷ Idem p. 10.

cas, la culture contemporaine voient la réalité. »¹²⁸ Sans vouloir rentrer dans les détails de cette recherche, on peut noter, par exemple, les différentes convergences observées par Eco entre *l'œuvre ouverte* et *l'œuvre en mouvement* d'une part, et certains principes de physique quantique, ainsi que des aspects de la vision einsteinienne du monde, d'autre part. Eco établit ainsi un rapprochement entre « l'univers spatio-temporel » d'Einstein et « le monde multidirectionnel d'un morceau de musique sérielle », en s'appuyant sur la théorie d'Einstein : « tout ce qui pour chacun de nous constitue le passé, le présent et l'avenir, est donné en bloc...Chaque observateur, au fur et à mesure que son temps propre s'écoule, découvre, pour ainsi dire, de nouvelles tranches de l'espace-temps qui lui apparaissent comme les aspects successifs du monde matériel, bien qu'en réalité l'ensemble des évènements constituant l'espace-temps préexistent à cette connaissance. »¹²⁹.

L'évolution des formes artistiques n'est donc pas seulement le reflet d'un contexte socio-culturel, mais pourrait également se rapprocher des concepts élaborés par la science de l'époque, concepts qui influent sur l'évolution de la pensée et se reflètent dans la perception du monde à chaque période historique.

Cette réflexion sur le rapport plus ou moins étroit de l'Art à la pensée scientifique et philosophique de son époque m'a amenée à m'interroger sur l'esthétique musicale du quintet, à travers les idées développées par Umberto Eco.

Sans vouloir opérer de rapprochement hâtif et superficiel, on peut simplement constater que l'époque durant laquelle Eco développe la théorie de *l'œuvre ouverte*, entre la fin des années 1950 et le courant des années 1960, est contemporaine à la période de création du second quintet de Miles Davis. Cela nous permet au moins de poser une question ouverte sur le rapport (plus ou moins direct) de l'Œuvre du quintet à la théorie de *l'œuvre ouverte*, et sur la démarche musicale qui en découle. En effet, bien que la pensée d'Umberto Eco concerne la production artistique occidentale, et plus particulièrement en musique la M.O.T.E., certains principes développés dans *l'œuvre ouverte* s'appliquent également dans le cadre du jazz et permettent d'en préciser l'approche musicale.

¹²⁸ Idem p. 28.

¹²⁹ Louis de Broglie, cité par Umberto Eco dans *L'œuvre ouverte*, op. cit. p. 33.

L'œuvre ouverte et le jazz¹³⁰

Dans un premier temps, il me semble nécessaire de rappeler que la notion d'ouverture est une composante inhérente à de nombreuses formes de jazz. Par exemple, le be bop, comme le jazz modal, ou le hard bop, invitent, chacun à sa manière, le musicien à intervenir librement sur une base « écrite », à travers l'improvisation.

Il est bien évident que cette base « écrite », que sont les standards, les compositions originales des jazzmen, ou même les compositions pour big band, ne peut pas se comparer aux œuvres contemporaines de musique occidentale évoquées par Eco dans sa description de l'œuvre ouverte. Cependant, on retrouve la notion d'ouverture dans la *démarche* du jazz, qui comporte par définition une part d'indétermination, liée au « hasard » de l'improvisation (on ne parle pas ici de l'improvisation libre, sans base écrite, qui est un cas particulier d'ouverture).

Le jazz fondé sur une part d'écriture est « ouvert » car il appelle une multitude d'interprétations différentes selon les musiciens et le contexte (différentes prises d'un enregistrement, conditions du *live*, inspiration du musicien...). Il en résulte que la démarche de l'interprète en jazz se mêle avec celle de compositeur et de créateur de l'« œuvre ». Cette dernière a également un statut très particulier en jazz, qu'il nous semble essentiel de souligner ici.

En effet, la notion d'*œuvre* en jazz coïncide plus avec l'idée de « projet » ou de « pré-texte », développée par Philippe Michel¹³¹ : il ne s'agit pas d'un objet fini, élaboré et fixé définitivement dans le temps par un compositeur, mais du travail d'un ou plusieurs musiciens autour d'une trame, d'un support fixe, sans cesse « remis sur le métier¹³² ». Les « œuvres » produites par le jazz sont donc toujours inachevées, en devenir, et s'inscrivent dans l'immédiateté et la fulgurance du temps présent. En ce sens, la notion de « projet », d'ébauche, développée dans le jazz trouve un écho dans les nouvelles formes d'œuvres employées dans la musique contemporaine, et que Eco définit comme *œuvres ouvertes en mouvement*. Le statut et la définition de l'œuvre, en jazz comme dans la M.O.T.E., restent donc en évolution constante et sont sans cesse remis en question. Dans le cas du second quintet de Miles Davis, on a pu observer un traitement particulier de la notion d'« œuvre », que l'on tentera de définir à la lumière de la théorie d'Umberto Eco.

¹³⁰ Étant donnée la complexité de ce sujet, on ne peut proposer ici qu'une réflexion globale sur la notion d'ouverture dans le jazz, réflexion qui constitue néanmoins une étape nécessaire dans le développement de notre recherche sur l'œuvre ouverte et la musique du quintet.

¹³¹ Philippe Michel, « la question des temporalités dans le processus créateur d'une musique *contemporaine* : le jazz », dans *Cahiers Thématiques* n°7, J-M Place Ed., (à paraître).

¹³² Idem, p. 3.

Comme on vient de l'évoquer, le jazz est par nature ouvert, dans la mesure où il n'est pas fixé dans l'écriture, et où il vit à travers l'acte d'interprétation des musiciens, dont l'*attitude*¹³³ évoquée par Le Roi Jones (et citée dans l'introduction de ce mémoire) est une composante essentielle. Néanmoins, cette musique reste soumise à un certain nombre de règles et de constantes, comme la régularité rythmique, la permanence d'un certain modèle formel, l'utilisation de *gimmicks*, qui fixent les contours du jazz et limitent donc son potentiel d'ouverture.

Le travail du quintet autour de l'assouplissement des formes et des règles du langage, rendu possible par l'apport de la poétique musicale de Wayne Shorter, va plus loin dans l'exploitation du caractère ouvert du jazz, et constitue une mise en pratique de la notion d'ouverture au sein même de l'élaboration de la musique du groupe.

1.b. La part d'indétermination dans l'approche musicale du quintet

Comme on l'a montré dans les précédents chapitres, au sujet de la poétique de Wayne Shorter et de l'approche musicale du quintet, la musique du groupe se caractérise par son côté ambigu, parfois flottant, qui brouille les repères traditionnels du jazz. Dans sa recherche de nouvelles formes d'expression, le quintet introduit une grande part d'indétermination au sein de son « programme opératoire ». Cette indétermination s'applique aussi bien au niveau rythmique, harmonique et formel, qu'au niveau du jeu collectif.

Au niveau de l'harmonie

Dans son approche harmonique et modale, la musique du quintet comporte une part plus ou moins importante d'indétermination, selon les morceaux. Comme on l'a évoqué dans la première partie de ce mémoire, les accords de Shorter, qui ont tant intrigué Miles et influencé l'approche harmonique du quintet, ne se réfèrent pas à un système de fonctionnement univoque, dont on peut prévoir et théoriser le déroulement harmonique. Cela n'implique pas pour autant qu'ils n'obéissent à aucune règle, mais plutôt qu'ils sont soumis à un ensemble variable de règles, qui évoluent selon différents critères (le mouvement de la mélodie, la ligne de basse, les variations de couleurs...).

L'indétermination évoquée ici est synonyme d'ambiguïté harmonique et modale : les grilles harmoniques suivent un fonctionnement cohérent, au sein duquel les mouvements d'accords ne renvoient pas à un schéma prédéfini (un système modal, ou un pôle tonal). Cette souplesse

¹³³ Le Roi Jones, *Jazz and the white critics*, in *Downbeat*, op. cit.

de fonctionnement génère une richesse d'harmonies, qui ouvre de nombreuses possibilités d'interprétations. Le musicien comme l'auditeur peuvent considérer les progressions d'accords sous plusieurs angles, en exploitant la multiplicité des réseaux de relations au sein de l'harmonie et de la mélodie (par exemple, en mettant en avant une extension, une certaine conduite de voix pour suggérer une couleur modale).

L'ambiguïté harmonique au sein du quintet se manifeste également, dans certains morceaux, par une grande souplesse dans l'interprétation des grilles d'accords sur les improvisations. La part d'indétermination, inhérente à l'improvisation, se prolonge ici dans la structure harmonique de morceaux comme *Limbo*, *Dolores* ou *Masqualero*. L'abandon, ou du moins la remise en question de grilles d'accords prédéfinies, ouvre un champ d'interactions au sein du groupe, et entre les différents matériaux harmoniques et mélodiques proposés dans le morceau. Ceci permet au quintet de créer une harmonie mouvante en exploitant les différentes possibilités harmoniques engendrées par l'ouverture des grilles d'accords.

L'indétermination rythmique

L'ouverture de la musique du quintet touche également au domaine rythmique, à travers la remise en question des notions de carrure, ou de pulsation régulière.

L'indétermination se traduit ici d'une part dans l'évolution du rôle de la section rythmique, et en particulier du batteur, et d'autre part dans l'ambiguïté rythmique au sein de certains thèmes et dans les improvisations.

Cette ambiguïté rythmique transparaît dans les compositions de Wayne Shorter, et se manifeste dans les nombreux décalages, les rythmes « flottants », la circularité de certains thèmes. La décomposition du temps en unités arbitraires, que représentent la mesure, les temps forts, la carrure (de deux, quatre, huit mesures, ou plus), est estompée au profit d'un rythme plus vivant, qui évolue en fonction de la progression du discours, et non plus selon un schéma figé.

Le travail de Tony Williams développe en profondeur cette indétermination rythmique, en créant une pulsation mobile, dont les contours sont souvent brouillés par un jeu de polyrythmies, d'équivalences, ou une recherche de textures instrumentales. La pulsation n'est plus un élément statique, qui mesure le temps, mais une composante de l'évolution de la musique. Ce flou rythmique cultivé par le quintet permet au groupe d'aller au-delà d'une construction linéaire et chronologique du discours, et de développer ainsi un jeu collectif vivant, en évolution permanente.

L'indétermination dans le jeu collectif

Comme on l'a observé jusqu'à maintenant, le jeu collectif du quintet se caractérise par une grande cohésion et une interaction de tous les instants. Cette richesse du jeu d'ensemble est due à l'ouverture des rôles de chacun des musiciens et à l'abandon des configurations binaires de solo/accompagnement, instruments solistes/section rythmique. Les musiciens introduisent ainsi une part plus importante d'indétermination dans le fonctionnement du jeu collectif, au sein des thèmes et des improvisations.

Dans son travail d'écriture, Shorter tend vers une diversification des relations au sein du quintet. Des compositions comme *Dolores*, *Nefertiti*, ou *Fall* jouent sur le principe d'interchangeabilité des rôles : la section rythmique joue une partie du thème, ou les soufflants passent au second plan et deviennent accompagnateurs. Au-delà de cette distinction soliste/accompagnateur, le quintet développe et élargit le champ de relations possibles au sein du jeu collectif.

Dans le jeu en improvisation, les fonctions de chacun sont ainsi beaucoup moins prédéfinies. Chaque musicien peut changer de rôle à tout moment : le batteur peut faire une intervention soliste en réponse à un soufflant, ou construire un discours avec la contrebasse, en parallèle avec le développement mélodique de la trompette. Sur certains morceaux, comme *Sanctuary*, ou plus généralement en live, on peut considérer que les musiciens tendent vers un « solo collectif », ou superposent plusieurs constructions parallèles, en jouant sur diverses associations d'instruments.

Le brouillage des rôles respectifs de chaque musicien permet ainsi au quintet d'enrichir le réseau d'interactions possibles au sein du groupe et de construire un jeu évolutif, en trois dimensions.

Les notions d'ambiguïté et d'indétermination, qui caractérisent la démarche du quintet, s'appliquent également au niveau du traitement des formes.

L'indétermination au sein de la forme

Dans la musique du quintet, la notion de forme s'éloigne de l'idée de cadre prédéfini, « prêt à l'emploi », comme peuvent l'être les formes usuelles du jazz (AABA, blues..).

Comme on l'a montré précédemment, le forme, au sein des morceaux du quintet, est mobile, et apparaît comme le résultat d'une construction collective, notamment autour de motifs thématiques.

Dans de nombreux morceaux de Shorter, on perçoit une ambiguïté, un flou dans la structure du thème : le début et la fin de la mélodie se mêlent ; le côté répétitif de certains motifs

« perd » l'oreille de l'auditeur dans le temps ; certains thèmes se confondent avec les improvisations. L'indétermination se manifeste d'une part dans la forme et les contours du thème, et d'autre part dans la forme des improvisations et leur rapport au thème.

En effet, même si les musiciens conservent la structure traditionnelle thème/ chorus/ thème, ils brouillent les contours à l'intérieur de cette forme. Au sein des improvisations, le quintet se détache du cadre figé de la grille d'accords pour développer un discours harmoniquement plus libre et évolutif, tout en suggérant le dessin mélodique du thème. La séparation entre le thème et les improvisations n'est pas tranchée ; les deux parties peuvent s'entremêler, à travers le traitement de motifs qui circulent entre l'une et l'autre.

L'indétermination dans l'articulation de la forme permet ainsi au quintet de s'orienter vers des constructions plus spontanées, et de créer des morceaux sous forme de « suite musicale ». Dans leurs prestations en *live* notamment, les musiciens du quintet poussent plus loin l'indétermination de la forme en jouant certains thèmes de façon fragmentée et en développant une succession d'atmosphères, de couleurs instrumentales différentes au sein des solos, comme dans la version de *Agitation* du 31 octobre 1967 à Stockholm¹³⁴.

L'ouverture de la forme permet une interconnexion plus développée entre les différentes parties des morceaux, et génère ainsi un mouvement au sein de l'évolution de la musique. La part d'indétermination formelle dans la musique du quintet peut être rapprochée de la notion d'ambiguïté en peinture, à partir des œuvres du Tintoret et des Impressionnistes, évoquée par Umberto Eco : « Le signe suggère, par son ambiguïté, une certaine vibration des formes, un contact plus étroit avec ce qui les entoure ; les contours, les distinctions rigides entre forme et forme, entre forme et lumière, entre forme et fond, sont remises en question. »¹³⁵ Cette démarche d'assouplissement des formes vise à introduire un certain mouvement en peinture, comme l'explique Eco, grâce aux multiples réseaux de relations qui se créent entre les différents éléments de l'œuvre, et qui en font la « vitalité ».

A travers l'observation des notions d'indétermination et d'ambiguïté qui caractérisent la démarche du quintet, on peut constater que celle-ci vise l'ouverture au sein même des processus de création des morceaux. En ce sens, la poétique musicale du quintet suit les mêmes orientations que la théorie de l'œuvre ouverte, même si la notion d'*œuvre* a une portée différente en jazz, et en particulier dans la musique du quintet (comme on l'a déjà évoqué, notamment au sujet de *Sanctuary*). Cette approche va permettre au groupe d'expérimenter une

¹³⁴ « Miles Davis Quintet, Winter in Europe 1967 », 31 octobre 1967, Gambit records.

¹³⁵ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, op. cit. p. 118.

forme d' « écriture improvisée » en exploitant cette « constellation d'éléments qui se prêtent à diverses relations réciproques »¹³⁶ qui caractérisent l'œuvre ouverte, dont parle Eco.

Dans le quatrième chapitre de l'œuvre ouverte, intitulé *L'Informel comme œuvre ouverte*, Eco approfondit sa réflexion sur l'œuvre ouverte en développant le concept d'*Informel* dans l'art, qui exploite la notion d'ouverture et de mouvement au sein d'œuvres finies, notamment en arts plastiques. Il analyse ainsi en profondeur les principes fondamentaux qui découlent de cette approche d'ouverture. Certaines notions développées dans cette analyse constituent un éclairage enrichissant dans notre réflexion sur la musique du quintet et nous permettent de mieux comprendre la démarche esthétique de Wayne Shorter et sa pensée philosophique.

2. L'aboutissement (provisoire) de la démarche d'ouverture du quintet

2.a. La part d'informel dans l'approche musicale du quintet

La notion d'Informel développée par Umberto Eco

Dans le chapitre *L'Informel comme œuvre ouverte*, Eco analyse la notion d'Informel appliquée dans la peinture contemporaine, ce qui lui permet d'approfondir sa réflexion sur la définition et les implications de la démarche d'ouverture dans l'Art.

L'Informel, qui désigne à l'origine une catégorie critique, est ici re-défini par Eco comme « une tendance générale de la culture présente »¹³⁷, qui caractérise la démarche des « peintres *tachistes*, des promoteurs de l'*action painting*, de l'*art brut*, de l'*art autre*, etc. »¹³⁸.

L'Informel se rapproche ainsi de la poétique de l'œuvre ouverte, dans le sens où « il constitue un “champ” de possibilités interprétatives, une configuration de stimuli dotée d'une indétermination fondamentale, parce qu'il propose une série de “lectures” constamment variables, parce qu'il est enfin structuré comme une constellation d'éléments qui se prêtent à diverses relations réciproques. »¹³⁹

En analysant le rapport de l'Informel à l'œuvre ouverte, Eco met en évidence la recherche d'ambiguïté et d'indétermination dans l'art contemporain comme une volonté de multiplication des connexions internes de l'œuvres et de ses interprétations possibles. « Plus la structure devient improbable, ambiguë, imprévisible, désordonnée, plus l'*information* augmente : par information, il faut entendre possibilité d'informer, et virtualité d'ordres

¹³⁶ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, op. cit p. 117.

¹³⁷ Idem.

¹³⁸ Idem.

¹³⁹ Idem.

seulement possibles. »¹⁴⁰ L'artiste ne cherche pas à communiquer un seul point de vue, mais s'attache à transmettre une richesse de perspectives, de relations, de messages à l'intérieur d'un cadre défini, mais néanmoins souple. Dans cette perspective, plus l'ambiguïté entre en jeu dans le mode opératoire des artistes, dans leur façon d'organiser les éléments d'un langage préexistant, plus les œuvres produites sont mouvantes et ouvertes à une multitude de lectures possibles.

La notion d'informel dont parle Eco dans un contexte pictural ne concerne donc pas seulement la forme, dans le sens de structure ou cadre d'expression, mais s'applique à une démarche générale de remise en question des règles univoques du langage : « L'Informel est un refus des formes classiques à direction univoque, mais non pas un abandon de la forme comme condition fondamentale de la communication. L'Informel, comme d'ailleurs toute œuvre "ouverte", ne nous conduit pas à proclamer la mort de la forme, mais à en forger une notion plus souple, à concevoir *la forme comme un champ de possibilités*. »¹⁴¹

On peut aisément reconnaître dans la démarche décrite ci-dessus certaines caractéristiques de l'approche d'ouverture du quintet, que l'on a mises en évidence dans les précédents chapitres. En effet, bien que l'analyse d'Umberto Eco se concentre sur les arts plastiques, on peut retrouver les caractéristiques de l'approche artistique de l'Informel dans les autres formes d'art. Par exemple, Eco rapproche l'Informel en peinture aux « structures de la musique post-webernienne »¹⁴², dont les compositeurs, de Berio à Cage, s'éloignent de la rigueur du dodécaphonisme et adoptent des formes plus libres, comprenant parfois une part d'aléatoire.

L'informel dans la musique du quintet

Jusqu'ici, on a observé la richesse de l'*information*, rendue possible par la démarche d'ouverture des artistes. Les exemples cités par Eco se réfèrent à des œuvres occidentales qui, même si elles sont mouvantes, gardent leur identité d'*œuvre* comme « système fixe de relations »¹⁴³ créé dans un temps défini. L'ouverture de l'œuvre est ainsi définie à travers la diversité des interprétations qui s'offrent au spectateur ou à l'auditeur, à l'intérieur d'un cadre fixé. Exception faite des œuvres dites « en mouvement », les multiples interconnexions et

¹⁴⁰ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, op. cit. p. 128.

¹⁴¹ Idem p. 138.

¹⁴² Idem p. 117.

¹⁴³ Idem « Appendice à l'édition française » p. 306.

réseaux de relations internes à l'œuvre se font à travers l'interprétation du « récepteur » de l'œuvre, dans un temps ultérieur à la création de celle-ci.

Dans le cas du jazz, dans sa forme la plus « standard » (un thème qui sert de prétexte aux improvisations des musiciens), la notion d'œuvre en tant qu'objet prédéfini ne s'applique pas. Les interactions et les diverses associations se font dans l'instant, à travers la part d'improvisation inhérente au jazz. L'auditeur de jazz n'est pas placé face à un système de relations fini, mais il lui est donné d'apprécier les interactions entre les musiciens, et le côté imprévu et spontané de cette musique, qui s'ouvre à l'indétermination et au hasard.

En adoptant une démarche d'ouverture dans leur travail musical, les musiciens du quintet enrichissent ce réseau d'interconnexions et développent la *vitalité* de leur musique. Les interactions se font, non seulement entre les musiciens, mais également entre les différents niveaux de jeu (rythme, mélodie, harmonie, palette sonore..). Tout entre en résonance : les différents matériaux thématiques ou improvisés et les interventions des musiciens, le thème et les improvisations, les différents niveaux de construction sonore. C'est ce jeu de libres réactions et ce réseau d'interactions diverses qu'Umberto Eco appelle la *vitalité* d'une production artistique, et qui offre à l'auditeur, et aux musiciens dans le cas du quintet de Miles Davis, une multitude de perspectives possibles dans leur perception de la musique.

Contrairement à une œuvre « ouverte » de musique écrite, où les différents éléments qui interagissent sont fixés d'avance, et où il appartient à l'auditeur de choisir son, ou ses angles d'écoute, la musique du quintet offre l'exemple d'un jeu d'interactions et de résonances qui se créent dans l'instant. La démarche d'ouverture du quintet permet donc non seulement d'enrichir le champ d'interprétations de l'auditeur, mais également de multiplier les possibilités d'interactions entre les musiciens et les perspectives musicales qui s'offrent à eux.

Le statut des « œuvres » du quintet

Grâce au jeu très interactif du groupe et à la cohésion du matériau musical apporté par Wayne Shorter, le quintet développe des connexions internes au sein des morceaux et crée ainsi des constructions cohérentes, d'une grande unité, telles que *Paraphernalia*, *Orbits*, *Pinocchio*.

En ce sens, les morceaux du quintet possèdent, dans une proportion plus ou moins importante, la qualité d'« œuvres improvisées », dans la mesure où ils créent et développent un « système mobile de relations » (pour détourner l'expression de Eco) entre les différents matériaux écrits et improvisés. Cette démarche du quintet donne du relief et de la cohésion au temps de l'improvisation. Les œuvres mobiles du quintet gardent le caractère éphémère et

provisoire de l'improvisation, tout en tissant des liens « organiques » dans l'instant entre les différentes composantes musicales.

On peut ajouter que la plupart de ces œuvres n'a fait l'objet, à l'époque, que d'une seule version enregistrée, voire d'une seule prise, dans le cas des morceaux de l'album « Miles Smiles »¹⁴⁴. Ceci leur confère un caractère provisoire d'œuvres uniques « pour quintet »¹⁴⁵. Provisoire en effet, car certaines des compositions de Shorter vont être reprises dans d'autres formations, comme *Sanctuary* sur l'album « Bitches Brew » de Miles Davis¹⁴⁶, et surtout dans le quartet actuel de Wayne Shorter, où elles sont « remises sur le métier ».

Les morceaux du quintet ont donc un statut particulier dans la production jazzistique de l'époque : ils tendent vers la cohérence et l'unité d'une œuvre tout en gardant les caractéristiques de projet inachevé, en devenir.

L'évocation des notions d'ambiguïté, d'ouverture, de vitalité, dans la musique du quintet, nous a permis de mieux saisir un aspect important de l'approche artistique de Wayne Shorter. En effet, cette recherche d'ouverture des cadres et de brouillage des contours amène le quintet à explorer un champ plus vaste d'associations et de libres réactions. Cette réflexion fait écho à l'attitude de Shorter dans sa démarche musicale et dans sa vision du monde, deux composantes qui sont pour lui profondément liées.

2.b. La pensée de Wayne Shorter à travers sa musique

Tout au long de cette étude sur la poétique musicale de Wayne Shorter au sein du second quintet de Miles Davis, on a pu mettre en évidence une volonté de gommer les distinctions arbitraires entre les différents paramètres musicaux, afin d'enrichir le réseau d'échanges et d'interactions dans la musique. Ainsi, la musique du quintet dépasse les conceptions binaires de soliste/accompagnateur, composition/improvisation.

Cette démarche s'inscrit dans le prolongement direct de la pensée de Wayne Shorter, qui s'attache à rétablir une continuité et une interconnexion entre les différentes catégories musicales, que l'on a souvent tendance à séparer, voire à opposer. « J'essaie toujours de penser en même temps le rythmique, l'harmonique et le mélodique », confie-t-il en interview à Laurent de Wilde¹⁴⁷ ; dans de nombreux entretiens, il témoigne de sa volonté de « relier les

¹⁴⁴ D'après la biographie de Wayne Shorter : Michelle Mercer, *Footprints, The Life and Work of Wayne Shorter*, op. cit. p. 118.

¹⁴⁵ Joël Pailhé, « Composition et création en jazz, 2 : un répertoire en friche », *Jazz-Hot*, n°393, mars 1982, p.27 (« Les métamorphoses de Wayne Shorter »).

¹⁴⁶ « Bitches Brew », 1970, Columbia C2 K65774.

¹⁴⁷ Laurent de Wilde, « Wayne Shorter : après sept ans de réflexion », in *Jazz Magazine*, n° 454, décembre 1995, pp. 28-30.

registres, plutôt que les dissocier »¹⁴⁸ : sur son travail d'écriture, il précise « Pour moi, la composition c'est de l'improvisation. »¹⁴⁹ ; au sujet de la dualité conscience/instinct dans l'improvisation, il répond : « je crois que les choses ne sont pas si tranchées entre lucidité et instinct. C'est plutôt la combinaison des deux qui m'intéresse. »¹⁵⁰ ; sur l'introduction de l'électricité dans sa musique, il explique tout simplement « Électrique = acoustique »¹⁵¹. Cette approche particulière permet à Shorter d'apprécier et d'exploiter dans sa musique ce « jeu de libres réactions » dont parle Eco. Libres réactions entre les registres musicaux, mais également entre sa musique et le monde qui l'entoure et qu'il ne cesse d'observer, à travers l'actualité politique, sa passion pour le cinéma, ou ses interrogations d'ordre plus métaphysique (qui paraissent parfois obscures).

Dans son attitude de fascination pour le monde qui l'entoure et sa volonté de tisser des liens entre toutes choses, Wayne Shorter nous inspire un rapprochement avec la position du sage *zen* sur le monde, que décrit Eco, comme exemple de l'« abandon inconditionnel à la force vitale » : « Lui, contemple avec bonheur les libres possibilités du monde qui l'entoure, le mouvement des nuages, les reflets dans l'eau, les intrigues terrestres, les jeux du soleil sur les feuilles mouillées, et y trouve la confirmation du triomphe incessant et protéiforme du Tout. »¹⁵²

Shorter n'a pas une attitude de musicien sectaire, qui ne pense qu'en termes techniques d'accords, de gammes, ou qui ne parle que de jazz. Dans bon nombre d'interviews, il insiste au contraire (souvent au grand dam des journalistes !) sur la nécessité de relier la musique et la « vie », dans le sens de l'humain, du vivant, de tout ce qui nous entoure. « Je ne suis pas ce que je fais, je fais ce que je suis. »¹⁵³, explique-t-il dans un entretien avec François-René Simon en 2004. Il exprime ainsi l'importance d'exister pleinement dans le monde qui nous entoure, d'en apprécier les innombrables facettes, afin d'en imprégner son imagination et sa pensée musicale.

Dans sa biographie, Shorter relate ses moments de rêverie après les concerts avec Miles : « J'étais un loup solitaire. Je restais dans ma chambre d'hôtel...rêvant aux livres que j'allais lire, ou les lisant vraiment. Puis je posais le livre par terre, et un scénario musical apparaissait à l'écran dans mon esprit. La musique devenait une histoire, les notes y prenaient du relief, les

¹⁴⁸ Stéphane Carini, « Les révolutions insoupçonnées de Wayne Shorter », *Les Cahiers du Jazz* (Paris), op. cit. p. 26.

¹⁴⁹ Alex Dutilh, « Wayne Shorter, le lièvre et la tortue », *Jazzman* (Paris), op. cit. p. 13.

¹⁵⁰ Idem.

¹⁵¹ Laurent Goddet, « Un homme libre », *Jazz-Hot* (Paris), n°355, novembre 1978, p.17.

¹⁵² Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, op. cit. p. 135.

¹⁵³ François-René Simon, « Le monde selon Wayne », *Jazz Magazine*, n° 544, janvier 2004, p. 21.

sons prenaient la forme d'un arrière plan, et après ça faisait : " Hé ! c'est quoi ça là-bas ? " Le rythme apparaissait à l'image comme un nouveau personnage. Puis je devais m'obliger à m'arrêter. »¹⁵⁴ Dans sa démarche musicale, Shorter cultive ainsi les connexions entre la musique et le monde qu'il observe et nourrit son inspiration de ces multiples associations

Cette attitude d'éveil et d'attention sur le monde peut aussi bien concerner des questionnements sur le mouvement des planètes et de l'univers que des préoccupations d'ordre plus politique, et témoigne de la volonté de Shorter de chercher des réponses à ses interrogations, de penser par lui-même et ne pas « se comporter en suiveur »¹⁵⁵. Ainsi, dans cette même interview très prolixe de 2004, il confie son inquiétude face à « l'attitude des États-Unis vis-à-vis du Moyen-Orient », qu'il tente d'analyser à la lumière de la pensée bouddhiste : « Quand nous fabriquons une cause, comme l'attaque de l'Iraq par exemple, qui est une cause mortelle, horrible, elle produit un effet qui survient au même moment que cette attaque. L'effet peut apparaître plus tard, mais l'effet et la cause ont été produits au même moment. » (ce qui s'avère malheureusement vrai trois ans plus tard). La pratique du bouddhisme adoptée par Shorter, sur laquelle on ne s'étendra pas ici, apparaît comme un prolongement logique de sa pensée, car cette philosophie prône « l'interconnexion de toutes choses, cause et effet »¹⁵⁶.

Toutes ces observations apportent de nouveaux éléments de compréhension de la démarche d'ouverture de Wayne Shorter, autant dans sa poétique musicale que dans sa vision du monde.

Cette démarche d'ouverture marque son travail de musicien dans de nombreux projets auxquels il participe, et va atteindre un certain aboutissement dans son quartet actuel, composé de Danilo Perez au piano, John Pattitucci à la contrebasse, et Brian Blade à la batterie.

2.c. Piste de recherche : L'interconnexion du second quintet de Miles Davis avec le quartet actuel de Wayne Shorter

L'ouverture des cadres et l'éclatement des frontières sont exploitées dans le travail du quintet, qui tend vers des formes plus libres en *live*, où thème et improvisations se mêlent

¹⁵⁴ Michelle Mercer, *Footprints, The Life and Work of Wayne Shorter*, op. cit. p. 102.

¹⁵⁵ François-René Simon, « Le monde selon Wayne », *Jazz Magazine*, op. cit. p. 17.

¹⁵⁶ Michelle Mercer, *Footprints, The Life and Work of Wayne Shorter*, op. cit. p. 151.

d'avantage et où les solos se succèdent sous forme de suite d'atmosphères différentes. Les compositions de Shorter vont influencer cette évolution.

En effet, dans son travail de composition pour le quintet, Shorter s'oriente vers une écriture très motivique, voire fragmentée, qui appelle l'intervention des musiciens dans l'« écriture » des morceaux. Des compositions comme *Paraphernalia*, *Sanctuary*, ou *Masqualero*, emploient un ou plusieurs motifs comme unités thématiques mobiles, qui peuvent être retravaillées, transformées par les musiciens dans un cadre improvisé, et qui constituent en quelque sorte les « cellules-souches » du morceau.

L'exploitation de ce principe de composition et de construction autour d'éléments prédéfinis ou improvisés a permis au quintet de s'orienter vers une approche d'« œuvre ouverte en mouvement » : le thème apparaît comme un ensemble de motifs mobiles, autour desquels les musiciens peuvent construire un discours improvisé dans une forme cohérente. Cette approche n'a que partiellement été exploitée par le quintet, peut-être parce que les compositions de Shorter n'ont pas été expérimentées en *live* (exception faite du célèbre *Footprints*), ou que le groupe a pris d'autres orientations, électriques notamment.

Depuis la fin de sa collaboration avec Miles Davis, en 1970, Wayne Shorter a participé à de nombreux projets musicaux, de Weather Report à V.S.O.P., en passant par son incursion dans la musique brésilienne, mais ce n'est que depuis 2001 qu'il « tourne » en leader d'un quartet acoustique. Il m'a paru donc intéressant d'observer la direction musicale adoptée par Shorter au sein de ce quartet et de la confronter avec la démarche mise en évidence dans le quintet. Il ne s'agit pas ici d'entreprendre une analyse détaillée mais simplement de poser des jalons pour une étude future.

Dans l'album « *Footprints, Live !* », le quartet de Wayne Shorter reprend certaines compositions « motiviques » de l'époque du quintet, comme *Masqualero*, *Sanctuary*, ou *Footprints*. A ce sujet, Shorter explique : « La manière dont nous avons abordé ces compositions, enregistrées lors des concerts européens de l'été dernier, se résume à un *work in progress* »¹⁵⁷. Le travail du quartet apparaît en effet comme un résultat de l'évolution du travail d'ouverture initié dans le quintet. Bien que le langage des musiciens du quartet soit très différent de celui du quintet, on peut établir un lien entre ces deux groupes à travers la démarche musicale qu'ils adoptent.

¹⁵⁷ Alex Dutilh, « Wayne Shorter : l'éternelle genèse », in *Jazzman* (Paris) op. cit. p. 11.

Dans son traitement des motifs, par exemple, le quartet pousse plus loin la démarche du quintet : « Il nous arrive fréquemment de repérer un instant particulier, une figure musicale, du concert de la veille, qui devient l'élément de départ de l'interprétation du même morceau au concert suivant »¹⁵⁸. Le quartet exploite ainsi en profondeur les notions d' « œuvre ouverte en mouvement » et de composition instantanée : les musiciens « explosent » la forme des thèmes, comme *Masqualero*, qu'ils jouent en disséminant les motifs thématiques dans une construction improvisée, elle-même fondée sur l'exploitation de motifs survenus dans l'instant.

La forme des morceaux est donc beaucoup plus libre et n'est plus conditionnée par la succession des solos. En effet, le quartet fonctionne dans une sorte d'improvisation collective, et développe, dans un mode de jeu différent, l' « extra-sensorial perception » caractéristique du quintet.

A travers ces quelques observations, on peut dire que le quartet actuel de Wayne Shorter semble poursuivre la démarche d'ouverture caractéristique de la pensée du saxophoniste, et initiée dans le second quintet de Miles Davis. On pourra se demander, dans une étude à venir, dans quelle mesure la musique du quartet met en œuvre cette démarche afin de « ne rien figer, se nourrir de la spontanéité des échanges »¹⁵⁹, et quel est le résultat d'une telle approche.

¹⁵⁸ Alex Dutilh, « Wayne Shorter : l'éternelle genèse », in *Jazzman* (Paris) op. cit. p. 11.

¹⁵⁹ Idem.

CONCLUSION : vers une musique informelle ?

Lorsque j'ai découvert Wayne Shorter en *live* lors d'un concert en quartet au théâtre du Châtelet en 2006, j'ai été frappée par son omniprésence dans la musique, que ce soit à travers ses interventions au saxophone ou simplement sa présence sur scène. Même dans les longs moments durant lesquels il ne jouait pas (cela pouvait durer un quart d'heure !), il semblait vivre la musique et influencer son évolution. L'étude de sa poétique musicale dans le quintet de Miles Davis à la lumière des concepts d'ouverture, de vitalité, d'informel, me permet d'apporter des éléments de compréhension de cet « ineffable shortérien »¹⁶⁰ cité en introduction. L'idée d'interconnexion de toutes choses dans la pensée de Shorter me semble essentielle pour saisir cette « présence-absence » du musicien sur scène : « silence = musique ! » aurait certainement répondu Shorter. Un silence qui interagit avec les autres musiciens et a sa place dans le développement de la musique.

A travers ce dernier exemple, on comprend que la poétique musicale de Wayne Shorter est le prolongement d'une pensée d'ouverture : ouverture des modèles de langage, et ouverture sur le monde extérieur.

Dans le cadre du quintet, cette poétique cultive l'ambiguïté et se traduit par un travail de brouillage des contours, à l'intérieur d'un cadre préétabli mais mobile, démarche qui se rapprocherait du travail des impressionnistes en peinture, comme Monet ou Turner, et qui tend vers l'exploration de la notion d'informel.

Cela nous amène à réfléchir sur l'idée de musique informelle, utopie formulée par Adorno en 1963, et à poser une question ouverte sur son rapport à l'approche musicale du quintet qui se poursuit dans le quartet de Wayne Shorter.

Bien que la musique informelle d'Adorno concerne des œuvres écrites, et que lui-même ait une aversion pour le jazz (il ne connaissait malheureusement pas Wayne Shorter), il nous a semblé intéressant de confronter ce concept à la musique de Shorter, du fait des points de convergence que l'on peut mettre en évidence dans ces deux approches.

La musique informelle définie par Adorno est avant tout une utopie esthétique : elle est définie comme « une musique qui se serait affranchie de toutes les formes abstraites et figées qui lui étaient imposées du dehors, mais qui, tout en n'étant soumise à aucune loi extérieure étrangère à sa propre logique, se constituerait néanmoins avec une nécessité objective dans le

¹⁶⁰ Ludovic Florin, « Une Séance comme une autre » in *Les Cahiers du Jazz*, nouvelle série, n°2 (« dossier Wayne Shorter »), op. cit. p. 39.

phénomène lui-même. »¹⁶¹, une musique où « des concepts comme ceux de logique ou même de causalité...n'interviennent dans l'œuvre d'art que sous forme modifiée, et non littéralement,...comme elles le font dans les rêves »¹⁶². Face au problème esthétique qui se pose entre l'utopie d'une liberté totale en musique et la volonté de maîtrise absolue du matériau musical, Adorno « rêve » d'une musique dont les relations internes « engendrent par elles-mêmes l'unité de l'œuvre »¹⁶³, sans être imposées de l'extérieur.

A travers les remarques que l'on a pu faire au sujet du travail du quintet sur l'assouplissement des règles et des formes préétablies, il nous semble que la démarche de ce groupe tend vers le même résultat que la musique informelle définie par Adorno. Dans son travail de détournement des règles du langage jazz, le quintet recherche en effet à recréer des règles mobiles, qui s'adaptent aux fluctuations de l'improvisation et permettent du même coup au groupe de construire une forme cohérente, engendrée par l'évolution du discours improvisé, et non plus imposée de l'extérieur.

La démarche du quartet de Wayne Shorter semble aller plus loin dans la recherche de l'informel. Le groupe renonce à la forme et au mode de jeu collectif usuels du jazz et adopte un jeu en improvisation collective, au sein d'une forme beaucoup plus aléatoire. La forme est ainsi inhérente à l'évolution et à l'organisation du matériau thématique écrit ou improvisé. La démarche d'ouverture de Wayne Shorter initiée dans le quintet semble donc évoluer vers une approche de musique informelle, dans un contexte improvisé, avec le quartet. Cette évolution témoigne de la pensée toujours en mouvement de Shorter, qui échappe à toute classification rigide, et que l'on ne peut mieux percevoir qu'en écoutant sa musique.

¹⁶¹ Theodor Adorno, *Quasi una Fantasia*, Paris, Gallimard, collection Bibliothèque des Idées, 1982, p. 313.

¹⁶² Idem.

¹⁶³ Idem p. 314.

Table des matières

INTRODUCTION : présentation du sujet d'étude et réflexion sur la	
l'approche analytique du jazz	2
- <i>Le jazz : une musique intimement liée à la vie.....</i>	<i>2</i>
- <i>Nécessité en tant qu'analyste de porter un regard différent</i>	
<i>sur le jazz.....</i>	<i>4</i>
- <i>Présentation du contexte socio-politique et musical de la</i>	
<i>musique de Wayne Shorter et du quintet de Miles Davis</i>	<i>6</i>
- <i>La place de Wayne Shorter dans l'orientation du jazz des</i>	
<i>années 1960.....</i>	<i>8</i>
- <i>Choix de la période étudiée</i>	<i>9</i>
- <i>La démarche musicale du second quintet de Miles Davis</i>	<i>9</i>
I- LA POETIQUE MUSICALE DE WAYNE SHORTER DANS LE	
QUINTET DE MILES DAVIS.....	12
<u>1. Le contournement des repères habituels du jazz</u>	12
a. La tonalité et l'harmonie chez Shorter.....	12
- <i>L'ambiguïté modale</i>	<i>14</i>
- <i>Analyse du thème Iris</i>	<i>14</i>
- <i>Analyse mélodique.....</i>	<i>14</i>
- <i>Relation entre la mélodie et la grille harmonique</i>	<i>16</i>
- <i>Analyse des accords</i>	<i>16</i>
b. Redéfinition de la notion de rythme dans les compositions	
et les improvisation de Shorter	19
c. L'approche shortérienne de la forme	21
- <i>La forme comme résultat d'une construction mélodique.....</i>	<i>21</i>
- <i>Un espace aux contours estompées : ambiguïté des notions</i>	
<i>de début et de fin</i>	<i>23</i>

-La circularité des thèmes de Shorter : exemple de <i>Nefertiti</i>	24
<i>L'exploitation de l'espace musical</i>	24
<u>2. La conception du récit musical chez Shorter</u>	26
a. L'exploitation du motif	26
-Exemple d'une composition motivique : <i>Pinocchio</i>	26
-Le traitement du motif et son évolution dans le thème de <i>Pinocchio</i>	27
- <i>Mobilité du motif dans la composition</i>	28
- <i>Redéfinition de la notion de mélodie</i>	29
- <i>Traitement du motif dans l'improvisation</i>	29
b. Éléments de la pensée musicale de Wayne Shorter	31
- <i>Travail sur le flux musical</i>	31
- <i>La notion de mouvement</i>	34
- <i>Le rapport de la musique à la vie</i>	34
II- L'EXPLORATION DE LA POETIQUE MUSICALE DE WAYNE SHORTER AU SEIN DU QUINTET DE MILES DAVIS : VERS UNE NOUVELLE FORME D'ŒUVRE	36
<u>1. L'apport de Wayne Shorter dans la musique du quintet</u>	36
a. Exploitation du motif	36
- <i>Dans l'interprétation des thèmes</i>	37
- <i>Dans l'improvisation</i>	40
b. Vers une forme plus ouverte	43
- <i>Recherche d'une liberté harmonique</i>	43
- <i>Exemple d'une forme mouvante : Limbo</i>	44
- <i>Redéfinition des notions de début/fin</i>	46

c. Redéfinition du rapport improvisation-composition dans le quintet.....	47
--	-----------

2. Reconfiguration du jeu collectif..... 49

a. Nouveau rapport soliste-accompagnateur 50

-Modes de jeu de la section rythmique 50

-Duo contrebasse-batterie..... 50

-Jeu de Herbie Hancock 51

-Relation piano contrebasse dans l'introduction de Limbo..... 52

-Souplesse de la section rythmique 53

-Place de la section rythmique dans le quintet : l'exemple de Vonetta 54

b. mobilité des rôles au sein du quintet 55

-L' « inversion des rôles » dans le quintet : exemple de Nefertiti..... 56

c. L'approche expérimentale du quintet : vers une forme de free jazz 58

-L'irruption du risque dans l'orientation musicale du quintet 58

-« Live at the Plugged Nickel »..... 59

-La parenté du quintet avec le free jazz..... 62

-L'aboutissement de l'extra sensorial perception développée dans le quintet : l'exemple de Sanctuary 64

-Le thème de Sanctuary : une construction collective 64

-Enchaînement des solos 66

-La recherche de la « ligne juste » dans Sanctuary : vers une cohérence d'œuvre écrite..... 67

III- LA NOTION D'OUVERTURE DANS L'APPROCHE MUSICALE DU QUINTET 68

<u>1. La musique du quintet analysée à travers l'œuvre ouverte de Umberto Eco</u>	68
a. Umberto Eco : l'œuvre ouverte	68
-Présentation des notions d'ouverture et d'œuvre ouverte développées par Umberto Eco	69
-La notion d'ouverture	69
-Le concept d'œuvre ouverte	70
-L'œuvre ouverte en mouvement	71
-L'œuvre ouverte et le jazz	73
b. La part d'indétermination au sein de la musique du quintet	74
-Au niveau de l'harmonie	74
-L'indétermination rythmique	75
-L'indétermination dans le jeu collectif	76
-L'indétermination au sein de la forme	76
<u>2. L'aboutissement (provisoire) de la démarche d'ouverture du quintet</u>	78
a. La part d'informel dans l'approche musicale du quintet	78
-La notion d'Informel développée par Umberto Eco	78
-L'informel dans la musique du quintet	79
-Le statut des « œuvres » du quintet	80
b. La pensée de Wayne Shorter à travers sa musique	81
c. Piste de recherche : l'interconnexion du second quintet de Miles Davis avec le quartet actuel de Wayne Shorter	83
CONCLUSION : vers une musique informelle ?	86
BIBLIOGRAPHIE	88

CATALOGUE DES ENREGISTREMENTS CITÉS

Wayne Shorter leader

« Speak No Evil » (1964), Blue Note BLP 4 182.

« The All Seeing Eye » (1965), Blue Note BLP 4 219.

« Adam's Apple » (1966), Blue Note BLP 4 232.

« Footprints, Live » (2002), Verve 589 679-2

Wayne Shorter en *sideman*

« E.S.P. » (1965), Columbia CL 2350

« Miles Davis, Highlights from the Plugged Nickel », (sélection de six thèmes enregistrés en *live* en décembre 1965), Columbia/Legacy 481 234 2.

« Miles Smiles » (1966), Columbia CL 2601.

« Sorcerer » (1967), Columbia CL 2732.

« Nefertiti » (1967), Columbia CL 2794.

« Miles Davis Quintet, Winter in Europe 1967 », 31 octobre 1967, Gambit records.

« Miles In the Sky » (1968), Columbia CS 9628.

« Water Babies », (1976) (enregistré en 1967), Columbia C 34396.

« Circle In The Round », (1979) (enregistré en 1968), Columbia KC2 36278.

« Bitches Brew », (1970), Columbia C2 K65774.

BIBLIOGRAPHIE

Les références précédées d'un * ont fait l'objet d'une citation dans le texte.

Articles et entretiens

ARONDEL Marc, « Wayne Shorter, poète au milieu du tumulte », *Jazz Magazine* (Paris), n°167, juin 1969, pp. 20-22 et 47-49.

***CARINI** Stéphane, « Les révolutions insoupçonnées de Wayne Shorter », *Les Cahiers du jazz* (Paris), nouvelle série, n°2 (dossier « Wayne Shorter), avril 2005, pp. 24-35.

- * *Les singularités flottantes de Wayne Shorter*, Saint-Étienne, Rouge Profond, 2005.

***CONSTANT** Denis, « Le temps de l'action » (entretien avec Wayne Shorter), *Jazz Magazine*, n°194, novembre 1971, pp. 30-31.

CUGNY Laurent, « Une si grande douceur », *Les Cahiers du jazz*, nouvelle série, n°2 (dossier « Wayne Shorter), avril 2005, pp. 11-23.

- « Le solo de Wayne Shorter dans *The Barbara Song* de Gil Evans », *Les Cahiers du jazz*, nouvelle série, n°2 (dossier « Wayne Shorter), avril 2005, pp.43-47.

***DE WILDE** Laurent, « Wayne Shorter : après sept ans de réflexion », in *Jazz Magazine*, n° 454, décembre 1995.

***DUTILH** Alex, « Wayne Shorter, le lièvre et la tortue » (entretien avec Wayne Shorter), *Jazzman* (Paris), n°29, octobre 1997, pp. 12-13.

- *« Wayne Shorter, l'éternelle genèse » (entretien avec Wayne Shorter), *Jazzman* (Paris), n°82, juillet-août 2002, pp. 10-14.

***FLORIN** Ludovic, « Une séance comme une autre », *Les Cahiers du jazz* (Paris), nouvelle série, n°2 (dossier « Wayne Shorter), avril 2005, pp. 36-42.

***GODDET** Laurent, « Un homme libre » (entretien avec Wayne Shorter), *Jazz-Hot* (Paris), n°355, novembre 1978, pp. 14-19.

***JONES** Le Roi, *Jazz and the white critics*, in *Downbeat*, août 1962, pp. 256-260.

***MICHEL** Philippe, « la question des temporalités dans le processus créateur d'une musique contemporaine : le jazz », dans *Cahiers Thématiques* n°7, J-M Place Ed., (à paraître).

- « La mémoire vive des *feuilles mortes*, exemple d'un jazz entre tradition orale et composition instantanée », dans *Textuel* n° 41, Univ. Paris 7, 2002.
- « Le jazz ou “la musique d'après la musique” », dans *Musique et mémoire* [coll.], Paris, L'Harmattan, 2003.
- « Fragments d'idées, idées fragmentées ; l'elliptique chez Ahmad Jamal », dans Claude AMEY et Jean-Paul OLIVE [sous la direction de], *Fragment, montage-démontage, collage-décollage, la défection de l'œuvre ?*, Paris, L'Harmattan, 2004.

***PAILHÉ** Joël, « Composition et création en jazz 2 : un répertoire en friche », *Jazz-Hot* (Paris), n°393, mars 1982, pp. 26-29 (et notamment le paragraphe intitulé « Les métamorphoses de Wayne Shorter », pp. 26-27.)

***PROUST** Jean-Michel, « Wayne Shorter Story » (entretien avec Wayne Shorter), *Jazz Magazine* n° 536, avril 2003.

SHORTER Wayne, « Creativity and Change », *Down Beat* (Chicago), vol. 35, n°25, 12 décembre 1968, pp. 20-22.

SIMON François-René, « Wayne Shorter, un parcours semé d'étoiles », *Jazz Magazine*, n°516, juin 2001, pp. 14-17.

- * « Le monde selon Wayne » (entretien avec Wayne Shorter), *Jazz Magazine*, n°544, janvier 2004, pp. 16-21.

WELINSKI Marc, « 1962-1968 : les années studieuses », *Jazz-Hot*, n°388, septembre 1981 (“spécial Miles Davis”), pp. 25-28.

Ouvrages

***ADORNO** Theodor, *Quasi una Fantasia*, Paris, Gallimard, collection Bibliothèque des Idées, 1982. (notamment le dernier chapitre *Vers une musique informelle*).

***BÉTHUNE** Christian, *Adorno et le Jazz, Analyse d'un déni esthétique*, Paris, Klincksieck, 2003.

***BAILEY** Derek, *L'improvisation : sa nature et sa pratique dans la musique*, Paris, Outre mesure, collection Contrepoints 1999.

***ABOUCAYA** Jacques, **PEYREBELLE** Jean-Pierre, *Du be bop au free jazz, formes et techniques d'improvisation chez C.Parker, M.Davis, O.Coleman*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2001.

***BALEN** Noël, *L'Odyssée du Jazz*, Lonrai, Liana Levi, 1997.

***CARR** Ian, *Miles Davis*, Parenthèses, Epistrophy.

***ECO** Umberto, *L'Oeuvre Ouverte*, Milan, Editions du Seuil, 1962 (édition originale).

JONES Le Roi, *Le Peuple du blues : la musique noire dans l'Amérique blanche*, Paris, Gallimard, 1997.

MESSIAEN Olivier, *Technique de mon langage musical*, Paris, Alphonse Le Duc, 1966.

***MICHEL** Philippe, *Problèmes de perception formelle dans la musique occidentale du XX^{ème} siècle*, thèse de Doctorat, sous la direction de Mme le Professeur Evelyne ANDREANI, Université Paris 8, 1997.

VON DER WEID Jean-Noël, *La musique du vingtième siècle*, Paris, Hachette
« Littératures », 2005.